

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Степурова Ярослава Игоревна

**МЕЖДУ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР: РЕЦЕПЦИЯ АВТОПЕРЕВОДОВ
И. БРОДСКОГО АНГЛОЯЗЫЧНЫМ ЧИТАТЕЛЕМ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Профиль подготовки: «Литература»

Научный руководитель:

Тимофеев Валерий Германович

к. ф. н., доцент СПбГУ

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

| | |
|--|----|
| Введение | 2 |
| Глава I. История вопроса. | 5 |
| Глава II. Анализ текста. | 19 |
| «На смерть друга» / “To a Friend: In Memoriam” | 19 |
| «Келломяки» / “Kelomyakki” | 27 |
| «Портрет трагедии» / “Portrait of Tragedy” | 38 |
| Заключение | 48 |
| Библиография | 52 |
| Приложения..... | 55 |
| Приложение 1: “Kelomyakki” by J. Brodsky | 55 |
| Приложение 2: “Portrait of Tragedy” by J. Brodsky | 61 |
| Приложение 3: “To a Friend: In Memoriam” by J. Brodsky | 64 |
| Приложение 4: «Келломяки» И. Бродского..... | 65 |
| Приложение 5: «На смерть друга» И. Бродского | 71 |
| Приложение 6: «Потрет трагедии» И. Бродского..... | 72 |

Введение

Несмотря на то, что с момента смерти Иосифа Бродского прошло всего чуть более двух десятилетий, его поэзии и эссеистике уже посвящён внушительный корпус научных работ как в России, так и за рубежом. Среди исследователей его творчества часто встречаются имена его друзей; многие из тех, кто пишет о Бродском сегодня, виделись с ним лично или беседовали с его современниками.

Число работ, посвященных исследованиям творчества поэта огромно. Ряд авторов успели получить статус канонических: А. Берлина, Л. Зубова, М. Крепс, Л. Лосев, В. Полухина. Большим вкладом в изучение творческого наследия Бродского являются работы Д. Ахапкина, Д. Бетеа, З. Ишова, В. Куллэ, А. Нестерова, Я. Клоца. Хронологическая близость автора к нашей современности до сих пор предоставляет исследователям очень ценную возможность писать об ушедшей эпохе как о той, свидетелями которой они были, или оценивать её с точки зрения представителей лишь нескольких поколений «после».

Иосиф Бродский получил признание одного из величайших поэтов двадцатого столетия, став лауреатом Нобелевской премии по литературе 1987 г., при этом основная часть его почитателей была знакома с его творчеством по переводам. Именно поэтому проблема восприятия его поэзии представителями других культур и поэтических традиций кажется чрезвычайно важной.

Американский учёный и переводчик Д. Олсон, в свою очередь, отмечает существование особенно чуткого восприятия англо-американской аудиторией биографического аспекта¹. Читатель обращается к работам Бродского по политическим, равно как и по эстетическим соображениям²;

¹ Olson J. L. Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky. University of Michigan, 2008. – 27 p.

² Там же

статус Бродского как поэта, изгнанного советским режимом, часто становится тем импульсом, который интенсифицирует и расширяет интерес англоязычного читателя к его фигуре.

Ключевым текстом для данной работы является диссертация Д. Л. Олсона «Укоренённый космополитизм в поэзии Шеймаса Хини, Дерека Уолкотта и Иосифа Бродского» (“Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky”); высказываемый Олсоном тезис, что Бродский является «укоренённым космополитом» (“rooted cosmopolitan”³), принадлежащим к русской поэтической традиции в той же мере, что и к англо-американской⁴, представляется любопытной и весьма дискуссионной темой. Именно её мы и попытаемся проверить в своём исследовании.

В данной работе в качестве объекта исследования мы выделяем автопереводы, которые осуществляет Бродский, переводя русскоязычные стихотворения на английский язык; а главным фокусом нашего внимания будет их рецепции англоязычным читателем.

В первой главе освещаются ключевые аспекты проблемы, такие как процесс автоперевода, расставляемые Бродским приоритеты и вызванные этим трудности; понятие точной рифмы в русской и англоязычной традициях; отличие двух поэтических культур и примеры каждой из них в поэзии Бродского, а также восприятие характерных черт его индивидуального поэтического стиля представителями разных культур. Мы привлекаем мнение таких учёных и поэтов, как В. Полухина, Д. Уолкотт, Р. Фишер, Л. Зубова, Д. М. Бетеа, Д. Л. Олсон и др. В данной главе также высказывается ключевой тезис работы, основанный на тексте Д. Л. Олсона «Укоренённый космополитизм в поэзии Шеймаса Хини, Дерека Уолкотта и

³ Olson J. L. Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky. University of Michigan, 2008. – 5 p.

⁴ Там же. 163 p.

Иосифа Бродского» (“Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky”).

Вторая глава работы посвящена сравнительному анализу трёх русскоязычных стихотворений Бродского и их автопереводов: «На смерть друга» (1973), «Келломайки» (1982) и «Портрет трагедии» (1991). Используя компаративистский подход и технику close-reading, мы рассматриваем аспект презервации рифмы, образов, стилистики, национального колорита и семантического наполнения оригинальных текстов при переносе данных характеристик в пространство нового (в данном случае, английского) языка. Текстами, к которым мы преимущественно апеллируем в данном разделе работы, является книга А. Берлиной «Бродский, переводя Бродского: поэзия, переведённая автором» (“Brodsky translating Brodsky: poetry in self-translation”) и уже упомянутая диссертация Д. Л. Олсона.

В заключительной части мы подводим итог проведённому исследованию и формулируем наше понимание обозначенной в рамках работы проблематики.

Глава I. История вопроса.

Осуществляя автоперевод, Бродский прежде всего ориентируется на передачу звуковых характеристик текста, при необходимости внося изменения именно в смыслово-образный ряд. Говоря о совместной работе над переводом стихотворения «Письма династии Минь», поэт и друг Бродского Дерек Уолкотт вспоминает, что, имея на руках подстрочный перевод, они стали «приспосабливать к ритму какое-то словесное наполнение».⁵

Данный факт интересен тем, что подобная практика является непопулярной среди английских переводчиков поэзии; британский поэт Рой Фишер отмечает, что «переводчики <...> обычно уклоняются от усилий по воспроизведению стихотворного размера».⁶ Точное соблюдение данного параметра в переводе приводит к тому, что размер страдает от «возникающих в сознании читателей случайных ассоциаций с комической поэзией, детской поэзией и стихами на случай»⁷, поэтому общая тенденция побуждает переводы быть ориентированными на воссоздание индивидуальных черт поэта.⁸

Звуковое наполнение стихотворения во многом определяется рифмой, отношение к которой разительным образом отличается в русской и англоязычной культурах. Этот культурно-языковой разрыв и является причиной особо пристального внимания к тому, каким образом автоперевод сохраняет рифму и как именно этот аспект воспринимается англоязычным читателем.

Характерная для многих его стихотворений, точная рифма воспринимается Бродским, как способ упорядочивания мысли, отказ от которой приведёт к хаотическому столкновению идей. Российско-британский

⁵ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 87.

⁶ Там же. С. 84.

⁷ Там же

⁸ Там же

литературовед и специалист по творчеству Бродского Валентина Полухина пишет: «По мнению Бродского, метр и точные рифмы помогают оформить беспокоящие нас мысли более функционально... читатель чувствует, что хаос организован».⁹ Учитывая тесноту стихотворных рамок, сочетающуюся с быстрым потоком сменяющих друг друга идей, потребность в более строгой организации текстового пространства у Бродского объяснима и кажется более чем разумной.

В то же время, внушительная часть русскоязычных стихотворений Бродского (к ней относится более поздняя поэзия) не может быть определена посредством именно точной рифмы. Ненормированность строк, анжамбеманы, нередко переходящие из одной стансы в другую, неполные рифмы, рифмы-созвучия, игра ритма, его усложнённость – подобным образом можно охарактеризовать многие из стихотворений Бродского, написанные им на русском языке. Русскоязычный читатель в большей степени склонен охарактеризовать творчество Бродского, как отступление от классической традиции точной рифмы, в то время как при прочтении этих же текстов в автопереводе англоязычный читатель видит ту точную рифму, которую имеет в виду Фишер.

Работая над переводом стихотворения «Портрет трагедии» на английский язык, Бродский сохраняет оригинальное распределение рифмующихся окончаний (четыре на три в семистрочной станзе). Д. Уолкотт говорит о том, что попытка оправдать наличие тройной рифмы в англоязычном тексте представляется сложной задачей, поскольку она автоматически воспринимается, как выражающая иронический или комический посыл¹⁰, который, в свою очередь, не является обязательным включением в случае русскоязычной традиции.

⁹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 91.

¹⁰ Там же. С. 87.

То, что остаётся основополагающим принципом для многих современных русскоязычных поэтов – рифма – при её переносе в пространство англоязычной поэтической традиции в подавляющем большинстве случаев утрачивает серьёзность тона уже несколько десятилетий. Использование точной рифмы комическим и коммерческим жанром для создания запоминающихся слоганов способствовало отстранению англоязычной поэзии от рифмы, и замене последней верлибром.

Другая трудность в использовании точной рифмы (как её понимает англоязычная традиция) заключается в ограниченности выбора, о которой предупреждает Уолкотт, указывая на то, что в русском языке присутствует больший простор для подбора рифмы¹¹, что помогает избежать чрезмерного повторения одного и того же варианта и его неизбежного «наскучивания».

Нельзя не учитывать и зависимость английской рифмы от диалекта. Дэвид Кристал, один из самых титулованных специалистов по английскому языку, приводит следующий пример в работе “The Stories of English”¹²: в одной версии текста «Брут», написанного Лайамоном, читатель встречается слово “stone”, в то время как другая версия этого же текста содержит в себе вариант написания “stane”. Манускрипт, датирующийся, как более ранний, содержит в себе форму с “a”; поздний вариант текста – соответственно, с “o”. Кристал предлагает несколько вариантов событий, которые могли послужить причиной данного преобразования: в графстве Вустершир могло измениться произношение слова “stone”; поздняя копия манускрипта могла быть создана не в Вустершире или писцом, принадлежащим к другой (не вустерширской) школе.

В качестве ещё одного возможного объяснения, которое Кристал рассматривает, как наиболее вероятное, приводится идея о том, что вариация “stane”, при условии, что она является единичным примером, выполняет в

¹¹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 84.

¹² Crystal D. The Stories of English. Overlook Press, 2004. – 200 p.

манускрипте функцию поддержания рифмы в конце строки. Таким образом, написание слова может быть мотивировано как диалектной девиацией, так и уступкой, совершаемой в желании образовать созвучие, что ещё больше усложняет концепцию рифмы в англоязычной поэтической традиции.

Как было сказано ранее, подавляющее большинство стихотворений Бродского на русском языке не обладает точной рифмой; А. Солженицын, выступающий с критикой поэзии Бродского в тексте «Иосиф Бродский – Избранные стихи», пишет о том, что использование слишком смелых звуковых сочетаний приводит к утрате ощущения рифмы: они «перестают играть скрепляющую роль».¹³ Но при перенесении данных рифменных характеристик в другое языковое пространство, рифма начинает подчиняться наследию той культуры, на языке которой теперь звучит. В случае английского языка, рифма, которую воссоздаёт Бродский, определяется, как точная.

Интересно, что переводы стихотворений Бродского оказываются чем-то выпадающим из современной традиции не только в рамках англоязычной поэзии; польский поэт Чеслав Милош говорит о том, что переводы, выполненные Станиславом Баранчаком, при удивительно точной передаче духа поэзии Бродского, тем не менее, идут в разрез с традицией польской поэзии.¹⁴

В том числе по этой причине, многие из поэтов, беседовавших с Полухиной в рамках её работы над книгой «Бродский глазами современников», говоря о наследии русскоязычной поэзии, отмечают, что Пушкин (или Пастернак, также приводимый в качестве примера) – поэт, великость которого в рамках его родного языка неоспорима – вынужден

¹³ Солженицын А. Иосиф Бродский - Избранные стихи. // Новый мир, 1999. Т. 12. – С. 183.

¹⁴ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 92.

приниматься англоязычным читателем на веру, поскольку «едва ли что-то из его поэзии остаётся в живых»¹⁵ при переводе.

Если Бродский не занимался переводом своих стихотворений самостоятельно, он принимал активное участие в процессе, осуществляемом англоязычными переводчиками. «Он готов изменить метафору ради английской рифмы, что немного удивительно, потому что для него важнее найти другую метафору с английской рифмовкой, чем остаться верным оригиналу»¹⁶ – рассказывает Уолкотт, подтверждая идею превалирования звукового над образным. Под «английской» рифмой необходимо понимать не концепцию англоязычной рифмы как таковую, а более общее определение рифмы как пары слов, которые рифмуются между собой.

Продолжая говорить о процессе совместной работы над переводом стихотворений, Уолкотт рассказывает о подходе Бродского: «Он как бы говорит: “Я работаю в языке, метафоры, которые обнаруживаются в этом языке, правильны и естественны для языка и так далее, но я привношу в подобные вещи русский ум”».¹⁷ Таким образом, Бродский отвергает уже сформировавшуюся традицию верлибра, строго соблюдая наличие рифмы при автопереводе, и вместе с тем, легко модифицируя образы при необходимости, формулирует их, согласно Уолкотту, обращаясь к русскому (русско-еврейскому) самосознанию.

В одном из выпусков журнала “The American Poetry Review”, американский поэт Р. Гиббонс в статье «О рифме» (“On Rhyme”) цитирует Бродского, говорящего о том, что русский поэт стремится сделать так, чтобы рифма была неожиданной, чтобы она стала фигурой «лингвистического неповиновения»¹⁸; в английском языке, пишет Гиббонс, со второй половины двадцатого века рифма как явление считается формой послушания.¹⁹

¹⁵ Там же. С. 84.

¹⁶ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 88.

¹⁷ Там же

¹⁸ Gibbons R. On rhyme // The American Poetry Review, 2006. Vol. 35, No. 6. – 63 p., с отсылкой к Brodsky J.

Гиббонс приходит к выводу, что русский поэт отличается от англоязычного типом присущего ему поэтического мышления: «Русский способ поэтического мышления [заключается в том, что] это вовсе не поэт, кто делает открытия, но сам язык, с участием поэта» (*“The Russian way of poetic thinking, it is not the poet who makes the discoveries at all, but the language that does, with the poet's participation”*)²⁰. Об этом пишет и литовский поэт Томас Венцлова (которому Бродский посвящает «Литовский ноктюрн»), указывая на разительно отличающиеся [от английских] русские формы мышления.²¹

Гиббонс очень точно отмечает особенность взаимоотношений поэта и языка, какая была присуща видению Бродского. В сборнике эссе «Меньше единицы», в контексте высказывания Одена, что «время боготворит язык», Бродский пишет: «Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время <...> Так что, если время – которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество – боготворит язык, откуда тогда происходит язык? <...> И не является ли тогда язык хранилищем времени?»²². Автор сборника статей «Поэтический язык Иосифа Бродского» Людмила Зубова обозначает тему языка и времени, как философскую основу поэтики Бродского²³; об этом также пишут В. Куллэ и Д. Ахапкин.

Бродский видит себя и значимых для него поэтов (Цветаеву, Мандельштама) посредниками языка в поэтическом пространстве, выражающими его [языка] волю. Бродский устанавливает ясное понимание, что это – не вынужденное подчинение языку, но добровольное согласие на то, чтобы служить ему.

Less than One.

¹⁹ Там же

²⁰ Gibbons R. On rhyme // The American Poetry Review, 2006. Vol. 35, No. 6. – 67 p.

²¹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 77.

²² Бродский И. Меньше единицы. М.: Независимая Газета, 1999. – С. 347.

²³ Зубова Л. Поэтический язык Иосифа Бродского: Статьи. СПб.: «ЛЕМА», 2015. – С. 62.

Отношение фигуры англоязычного поэта к языку является другим в сравнении со схемой, выстроенной в рамках поэтической философии Бродского: здесь позицию сакрального занимает не язык, но поэт. Положением поэта «над» языком также можно обусловить отказ от рифмы, произошедший в XX в., когда она постепенно становится неотъемлемой чертой пространства более прозаического (уже упомянутые коммерческий и комический жанры (примером первого могут служить рекламные слоганы), популярные песни и стихи для детей). Распространение рифмы в другие слои культуры может быть воспринято, как утрата сакрального образа и инструмента, которым пользовался только поэт. Поэтому англоязычный поэт, в свою очередь, отказывается от того, что приобрело инклюзивные черты.

Также не стоит исключать возможности того, что в русскоязычной культуре стихотворение с точной рифмой смогло преодолеть столкновение с т. н. “popular verse” и сохранить свой статус потому, что в школьном образовании и русскоязычном культурном пространстве в целом продолжает жить идея учения «наизусть». Бродский, как известно из рассказов его современников, указывал на заметную нехватку такой практики в системе школьного образования США.

Характерной чертой поэзии Бродского, которая выделяет её на фоне русского менталитета, как отличающуюся, Венцлова называет «отсутствие “теплокожести”»²⁴. Обращение к русскоязычной критике Бродского позволяет увидеть, что именно на эту недостачу душевного тепла указывает Солженицын в работе «Иосиф Бродский – Избранные стихи»: «Чувства Бродского, во всяком случае выражаемые вовне, почти всегда — в узких пределах неистребимой сторонности, холодности, сухой констатации, жёсткого анализа».²⁵

²⁴ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 78.

²⁵ Солженицын А. Иосиф Бродский - Избранные стихи. // Новый мир, 1999. Т. 12. – С. 181.

И снова Венцлова: «Бродскому свойственна нейтральная, «матовая» интонация в сочетании с крайней нагруженностью семантики и синтаксиса, с усложненностью ритма».²⁶ Солженицын, в свою очередь, определяет нагруженность иначе: он упрекает Бродского в «засушенности» текста «сложной строфикой, вытягиваемой изневольнo выкрученными фразами».²⁷

Фишер занимает промежуточную позицию в данной дискуссии, когда пишет о «заселённости» формы, которая характеризует «ткань переводов Бродского, как факта английской поэзии».²⁸ Характеристика, оцениваемая Фишером, как в целом положительная (упорядоченная «ткань сознания Бродского» противопоставляется недостаточно ясной форме текста), тем не менее, в понимании Фишера, нуждается в согласовании.²⁹

Проявлением «русскости», в понимании Уолкотта, является то, как открыто Бродский отдаёт дань Одену. Оден для Бродского является фигурой, которую Уолкотт обозначает словом «Мастер». «Реверансы Иосифа перед Оденом — часть русской традиции, поскольку в английской каждый разыгрывает из себя демократа: “Да я ничем не хуже этого парня”».³⁰ Данная идея откликается на определение, которое даёт английской поэзии Фишер, говоря о том, что она относится к морализаторскому типу.³¹ Морализаторство не подразумевает наличие вышестоящего, и то, что Бродский открыт в выражении своего восхищения Оденом, можно рассматривать, как черту, отличающую поэзию Бродского от англоязычной традиции.

Говоря об отношении автора и читательской аудитории, Фишер также отмечает, что привычный англоязычному читателю «убеждающий» опыт поэзии в случае Бродского заменяется на «подрывающий»³²; Милош говорит

²⁶ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. — С. 77.

²⁷ Солженицын А. Иосиф Бродский - Избранные стихи. // Новый мир, 1999. Т. 12. — С. 180.

²⁸ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. — С. 84.

²⁹ Там же

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 81.

³² Там же. С. 84.

о том, что в западной поэзии присутствует ярко выраженная тенденция в обращении к субъективному, в то время как Бродский даже в автобиографических стихах стремится к объективности.³³

В интервью Полухиной, Уолкотт ставит важный вопрос об изменении смыслового посыла текста при переводе, в качестве примера приводя поэзию Ахматовой, когда сила, заключённая в тексте, в некоторых переводах на английский язык преобразуется в сентиментальность.³⁴ Вероятность невольной трансформации выдающихся черт авторского стиля в клише ставит под угрозу творчество в том числе таких поэтов, как Пастернак, который «не страшится чувствительности, нежности» и который в случае неудачного перевода говорит не «мучительно», а «слащаво».³⁵

В таком случае, отсутствие «теплокожести», упоминаемое Венцлова, может способствовать упрочению позиции автопереводов Бродского в англоязычной среде, как обладающих нейтральной, матовой интонацией, а потому более легко и удачно воспроизводимых.

Определяя влияние, какое могло сформировать индивидуальный стиль Бродского, многие исследователи (пр. Михаил Крепс, писавший об этом в книге «О поэзии Иосифа Бродского») среди прочих упоминают английских метафизиков. Из интервью с Милошем Полухина приводит следующую цитату: «Бродский – “истинный потомок английской метафизической школы”».³⁶

Зубова, со ссылкой на Льва Лосева, сделавшего значительный вклад в исследование поэзии Бродского, говорит о том, что Бродский использует метод, применявшийся Цветаевой – метод следования за речью, который

³³ Там же. С. 92.

³⁴ Там же. С. 86.

³⁵ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 86.

³⁶ Там же. С. 88.

Лосев, в свою очередь, сравнивает с подходом к написанию стихотворений английскими метафизиками.³⁷

Доказуемость выявленного исследователями влияния проявляется не только в усвоении и использовании Бродским некоторых черт метафизической традиции в своей поэзии, но и во внешних, фактических характеристиках: в переводческой практике, Бродский занимается переводами Джона Донна на русский язык, а среди заглавий стихотворений Бродского можно встретить известную «Большую элегию Джону Донну».

В своём интервью для книги «Бродский глазами современников» Фишер упоминает о большом количестве мёртвых метафор, которые содержит в себе английский язык.³⁸ Интересно, что Зубова в качестве одной из наиболее ярких черт индивидуального стиля Бродского выделяет его работу со стёршимися словосочетаниями, автоматизированными метафорами³⁹, которые Бродский вырывает из привычного русскому читателю контекста и, формулируя новые условия их существования, часто раскрывает, изменяет или дополняет их значение, тем самым изменяя и восприятие.

Зубова, в определённом смысле продолжая идею Шкловского, высказанную в «Воскрешении слова», пишет: «затрудняя автоматическое восприятие речи, поэт не даёт слову обесмыслиться»⁴⁰, тем самым заставляя читателя расстаться с «автоматизированным» чтением, когда привычность слов блокирует возможность их проживания.

Подобный эффект можно наблюдать и в автопереводе, когда «русский ум» Бродского способствует привнесению нового угла зрения для уже устоявшегося и автоматизированного английского словосочетания, что,

³⁷ Зубова Л. Поэтический язык Иосифа Бродского: Статьи. СПб: «ЛЕМА», 2015. – С. 120.

³⁸ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 84.

³⁹ Гл. «Соперничество языка со временем: клише как объект внимания в стихах Бродского» (с.62-89);

Зубова Л. Поэтический язык Иосифа Бродского: Статьи. СПб: «ЛЕМА», 2015.

⁴⁰ Там же. С. 65.

вероятно, и имеет в виду Уолкотт, говоря о порывающем характере поэзии Бродского в пространстве английского языка.

Вместе с тем, де-автоматизация прочтения отчасти контрастирует с тематическим наполнением текста, о котором Уолкотт говорит следующим образом (вновь – в контексте влияния Одена): «То, что Иосиф впустил в свою поэзию, как и Оден в свою — это банальность окружающего нас мира»⁴¹, что становится интересным противовесом разрушению банальности языка.

Д. М. Бетеа в работе «Иосиф Бродский и создание изгнанничества» (“Joseph Brodsky and the Creation of Exile”) пишет о т. н. триангулярном видении (“*triangular vision*”) Бродского, которое заключается в том, что «русский источник вживляется в европейский источник, так что каждый из них комментирует другой, но, пока происходит этот процесс, они также вовлекают третий источник – самого Бродского» (“*A Russian source <...> is implanted within a Western source <...> so that each source comments on each other, but as they do so they implicate a third source – Brodsky himself*”).⁴² Триангулярное видение, как пишет Бетеа, способствует тому, что тексты Бродского могут перехитрить (“*outflanks*”) его маргинальный статус вынужденного эмигранта, результатом чего является сопричастность тексту, которую обнаруживает в себе потенциально любой читатель.⁴³

На данную работу также ссылается Д. Л. Олсон, акцентируя своё внимание на следующих аспектах концепции Бетеа: «Русский поэт всегда смотрит в две стороны, на Запад и на Россию одновременно, и осознаёт себя в качестве гибрида, полученного в результате диалога этих сторон» (“*The Russian poet “constantly looks both ways, both to the West and to Russia” and “implicate[s] himself as the “hybrid” result of that dialogue”*»).

⁴¹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 88.

⁴² Bethea D. M. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton University Press, 2014. – 49 p.

⁴³ Там же. 50 p.

⁴⁴ Olson J. L. Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky. University of Michigan, 2008. – 162 p., с отсылкой к Bethea D. M. Joseph Brodsky and the Creation of Exile.

Согласно работе Олсона, посвящённой понятию “rooted cosmopolitanism”, Бродский является одним из представителей подобного «укоренённого космополитизма», который заключается в индивидуальной связи поэта с его национальной культурой (его «полисом») и одновременно с мировой культурой.⁴⁵

Фигура поэта в рамках данной концепции характеризуется позитивной фрагментацией, когда поэт осознаёт, что он частично принадлежит нескольким пространствам; в случае Бродского, эти пространства – русское и англо-американское. Распределение опоры на несколько точек, формирующих индивидуальность поэта, Олсон характеризует как не разъединяющий, а объединяющий фактор (позитивность фрагментации): «“Американизм” Бродского, так же, как и его “русскость”, составляют сущность его творчества вне зависимости от того, на каком языке он пишет» (*“Brodsky’s Americanness, like his Russianness, is essential to his art, regardless of which language he writes in”*).⁴⁶

Олсон предлагает очень интересную интерпретацию творчества Бродского, задаваясь вопросом о том, обязательно ли американская литература должна быть написана на английском языке. Отталкиваясь от идеи необходимости пересмотра лингвистических границ американской литературы (которая была высказана учёными относительно недавно), Олсон говорит о том, что блок русскоязычных стихотворений Бродского, написанных им в США, теоретически может оказать твёрдую поддержку инициативе переосмысления американского канона.⁴⁷

Бродский определяет языку функцию мировой скрепы, говоря о том, что не легионы, а языки удерживают культуры от дезинтеграции.⁴⁸ Олсон выделяет мандельштамовскую «тоску по мировой культуре» в качестве

⁴⁵ Там же. 5 p.

⁴⁶ Olson J. L. Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky. University of Michigan, 2008. – 166 p.

⁴⁷ Там же. 164 p.

⁴⁸ Там же. 2 p.

одного из значимых аспектов укоренённого космополитизма, тесно связывая его с поэтическим традиционализмом (“poetic traditionalism”), который также является его важной характеристикой. Последний выражается в ясном осознании поэтом того факта, что он взаимодействует с длинной чередой поэтов, продолжающейся вплоть до авторов Древней Греции.⁴⁹

Олсон, со ссылкой на концепцию современного британского философа К. Э. Аппиа, утверждает, что в рамках предлагаемого им понятия космополитизма некая культура – или индивид – имеет свободу на то, чтобы решать, принимать ли в себя определённую иностранную идею или отказаться от неё.⁵⁰

Говоря о процессе высылки из СССР в 1972 году, Бродский отмечает, что в данном случае произошла только смена геолокации, переход из одной великой державы в другую, но не радикальная смена мироощущения – ему не пришлось преодолевать никакую «психологическую границу» (“psychological boundary”).⁵¹ Д. Н. Ахапкин отмечает, что, если посмотреть на ряд стихотворений, которые Бродский пишет в 1970-ых гг., можно увидеть, что он использует те образы и приёмы, которые были выработаны им ранее, в конце 1960-ых – начале 1970-ых гг.⁵²

Восприятие Бродским своего статуса изгнанника наиболее полным образом демонстрирует цитата, которую приводит Олсон: «Возможно, изгнание есть естественное состояние поэта... Я чувствую в некотором роде большую привилегию в совпадении моего экзистенциального состояния и рода моих занятий» (“*Perhaps exile is the natural condition of the poet... I feel a kind of great privilege in the coincidence of my existential condition and my*

⁴⁹ Там же. 15 p.

⁵⁰ Там же. 8 p.

⁵¹ Olson J. L. *Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky*. University of Michigan, 2008. – 171 p.

⁵² Ахапкин Д. Н. В кругу другого языка: об одном эпизоде из переписки Иосифа Бродского и Чеслава Милоша // Пограничье как духовный опыт: Чеслав Милош, Иосиф Бродский, Томас Венцлова. Материалы Международной конференции. Польский институт в Санкт-Петербурге, изд-во Ивана Лимбаха, 2016. – С. 131.

ossipation”)⁵³. Обратим внимание на то, что Бродский выводит тему изгнанничества, обсуждение которой кажется невозможным без привлечения сторон (изгнавшей и принявшей), на более высокий уровень; он отвечает на вопрос о предназначении поэта (пример «художественного универсализма»).

В качестве примера укоренённого космополитизма, нашедшего выражение в жизни, Олсон говорит о желании Бродского быть похороненным не в СССР и не в США, но в городе, в каждой книжной лавке которого можно купить посвященную ему «Набережную неисцелимых» – в Венеции, Италия.⁵⁴

⁵³ Там же. 178 р.

⁵⁴ Там же. 208 р.

Глава II. Анализ текста.

Точность передачи информации является ключевым аспектом в переводческой практике. Переноса стихотворение из языка оригинала в язык перевода, автор должен решить многочисленные вопросы, касающиеся перенесения стилевых характеристик, паттерна рифмовки – иными словами, его задачей становится воссоздание текстового каркаса при помощи единиц нового языка.

Особенно сложным аспектом, уязвимым для неудачного перевода, становятся те явления, что характерны только для страны оригинала; в то время как основной задачей переводчика является создание текста, который сможет передать мысль, рождённую и выраженную при использовании ресурсов одной культуры, человеку – иностранному читателю – обладающему знаниями во многом иного характера.

Иосиф Бродский был довольно категоричен в вопросах, касавшихся утверждаемого им варианта перевода стихотворения: об этом имеется большое количество воспоминаний близких друзей Бродского и его переводчиков. В том числе поэтому значительное развитие в его творчестве получила практика автоперевода.

Англоязычным читателям известны автопереводы таких произведений Бродского, как цикл «Части речи», «Осенний крик ястреба», «Декабрь во Флоренции», «Элегия» 1988-ого года и пр. В числе текстов Бродского, анализируемых в данной работе, нами были выбраны стихотворения «На смерть друга», «Келломаки» и «Портрет трагедии», опубликованные в три разных десятилетия на страницах журнала The New Yorker.

«На смерть друга» / “To a Friend: In Memoriam”

Стихотворение «На смерть друга» 1973-ого года, опубликованное в автопереводе в 1985-ом году, состоит из 28 строк с перекрёстной рифмой.

Деление на строки в англоязычном варианте преимущественно не изменяется, однако в нескольких случаях образ, которым завершается строка в автопереводе, представляет для нас интерес.

Следующие добавления к основным образам, взятым из оригинального текста, приносят незначительные смысловые изменения: так, в строку, оканчивающуюся словами *“from one more inconnu: me”*⁵⁵, Бродский добавляет элемент, несущий в себе третьестепенное уточнение: *“well, partly”*, который заставляет строку откликнуться на перекрёстную рифму с *“patsy”*, находящимся на две строки выше.

Интересно, что строку «на паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой»⁵⁶ Бродский переводит, как *“on the fall of the bard at the feet of the laced Goncharova”*, не называя имени Пушкина и побуждая англоязычного читателя устанавливать личность поэта по приведённой в строке фамилии его супруги. Для обозначения фигуры поэта Бродский использует *“the bard”*, что, согласно устойчивой ассоциации напоминает англоязычному читателю о Шекспире. Можно предположить, что подобная замена осуществляется, исходя из единого уровня значимости, каким Пушкин и Шекспир обладают для каждой из своих культур.

В то же время, описываемое действие (падение к ногам) в сочетании с новопривнесённым в строку образом Шекспира напоминает о сцене, в которой Гамлет спрашивает Офелию о том, можно ли положить голову к ней на колени; эротический посыл вопроса особенно заметен в оригинальном варианте текста, где в качестве одной из реплик, продолжающих беседу, Гамлет говорит: *“That’s a fair thought to lie between maids’ legs”*.⁵⁷

⁵⁵ Здесь и далее в этом подразделе, за исключением дополнительно указанной информации, все англоязычные цитаты приводятся из автоперевода И. Бродского, цитируемого по источнику: Brodsky J. To a Friend: In Memoriam. The New Yorker, March 5, 1990. – 44 p. (Приложение 3)

⁵⁶ Здесь и далее в этом подразделе, за исключением дополнительно указанной информации, все русскоязычные цитаты приводятся по источнику: Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 248. (Приложение 5)

⁵⁷ Shakespeare W. Hamlet. Volume 3 of A New Variorum Edition of Shakespeare Series. Classic Books Company, 2001. – 238 p.

Русский читатель знакомится с одноимённой трагедией в переводе Пастернака, который воссоздаёт эту фразу следующим образом: «А ведь это чудная мысль – лежать у ног девушки!»⁵⁸, что, переключаясь с оригинальной формулировкой из стихотворения Бродского («На паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой»), закольцовывает взаимосвязь образов оригинала и автоперевода, одновременно с этим причудливо смещая акценты в отношениях «автор – герой – читатель». Кроме того, подобная аллюзия естественным образом поддерживает иронично-эротический характер повествования, который использует Бродский.

Данный пример также демонстрирует нам упомянутое выше треугольное видение Д. М. Бетеа, когда Бродский, оглядываясь назад, в русское, оставляет в автопереводе образ Гончаровой; смотря вперед и вокруг, на западное, берёт узнаваемый образ английского барда, и, наслаивая видения друг на друга, вводит третью составляющую – себя как автора, принявшего решение использовать данные образы именно в таком сочетании.

«Оренбургский платок» переносится в автоперевод в виде “*an Orenburg shawl*”; «Парадник Третьего Рима» становится “*Third Rome’s urine-reeking entrance*”. В случае оригинала, Бродский задействует узнавание читателя на лексическом уровне: диалектизм «парадник», или «парадная», выдаёт в Бродском жителя Ленинграда, и формирует вполне конкретный образ, в то время как добавляемый суффикс способствует прочтыванию слова как пренебрежительно-уничтожительного. Это, в свою очередь, контрастирует с пафосом Третьего Рима.

В автопереводе Бродский заменяет диалектизм на нейтрально-окрашенное слово «вход» (“*entrance*”); его нельзя отнести к реалиям, обозначающим элементы культурного наследия, и Бродский добавляет

⁵⁸ Шекспир В. Гамлет. Собрание избранных произведений. Т.1. СПб.: Terra Fantastica МГП «Корвус», 1992. – С. 146.

специфическую культурную (правильнее будет выразиться: анти-культурную) характеристику; выпуклая наглядность способствует если не узнаванию, то закреплению образа в сознании англоязычного читателя, а разноуровневость составного образа (с одной стороны – «такой» подъезд, с другой – совсем «другой» Третий Рим) повторяет внутриобразный контраст, существующий в оригинале.

Д. Л. Олсон отмечает использование Бродским притяжательного местоимения первого лица – «нашей» – в строке «да лежится тебе, как в большом оренбургском платке, / в нашей бурой земле», которое сохраняется в автопереводе: *“may you lie, as though wrapped in an Orenburg shawl, in our dry, brownish mud”*. Использование данного местоимения, пишет Олсон, приравнивается к флагу, который Бродский ставит на русской земле.⁵⁹

Олсон предлагает такое семантическое прочтение текста, согласно которому Бродский обращается не только к русскому поэту С. И. Чудакову (который был «опознан» в качестве адресата русским обществом некоторое время спустя), но говорит и о самом себе. Он обращает наше внимание на последние строки стихотворения, в которых «безымянный прощальный поклон» (*“anonymous, muted farewell”*) «с берегов неизвестно каких» (*“from the shores, who knows which”*) позволяет предположить, что, обращаясь к Чудакову, Бродский, на самом деле, говорит о себе, стёртом с карты СССР, умершем для его «родной», русскоязычной аудитории.⁶⁰ «Высылка из страны подразумевает, что вам запрещается использовать этот язык, если бы такое было возможно, и в этом полная и конечная цель высылки»⁶¹ – говорит Уолкотт в рамках обсуждения темы поэта в изгнании.

Доминантная характеристика адресата и лейтмотив текста – неизвестность – не только подчёркивается, но и разделяется самим

⁵⁹ Olson J. L. *Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky*. University of Michigan, 2008. – 199 p.

⁶⁰ Там же

⁶¹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 86.

адресантом: «Бродский не только безымяннен (в сущности, «никто»), но он также пишет из ниоткуда другому поэту, который, как он думал, прекратил своё существование» (*“Not only is Brodsky nameless (in effect, “nobody”), but he also writes from nowhere to another poet who he thought had ceased to exist”*).⁶² В данном случае, мы можем говорить об идее многоплановости текста (первый, сюжетный, план – обращение к Чудакову, второй, метафорический, план – текст о самом себе) или о тотальном изменении прочтения (переход от фигуры Чудакова к самому Бродскому), о котором пишет Олсон.

Следующий комментарий относится к фразе: *“to distinguish a voice, / an Aesopian chant”*, что в оригинале звучит, как: «различать голоса – / на эзоповой фене». В своей работе *“Brodsky translating Brodsky: poetry in self-translation”*, А. Берлина приводит цитату А. Лало, который говорит об автопереводе Бродского следующее: «Перевод, однако, не представляется таким же сложным и многоуровневым, как русский оригинал... феня не имеет с песнопением (*“chanting”*) ничего общего» (*“The translation, however, does not appear as complex and intricate as the Russian original... fenyā has nothing to do with chanting whatsoever”*)⁶³. Нельзя не согласиться с тем, что перевод в значительной степени изменяет семантику отрывка; однако маловероятен факт, что в автопереводе допущена ошибка (или описка, как это предполагает А. Лало⁶⁴).

А. Берлина объясняет перевод слова «феня» на английский язык как *“chant”* (досл. – песнопение, пение псалма) тем, что тем самым в текст привносится образ, обладающий автореферентным мотивом⁶⁵. Мне кажется, новый образ можно также рассматривать как компенсацию отсутствующего в автопереводе слова «имярек», изначально церковно-славянского выражения.

⁶² Olson J. L. *Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky*. University of Michigan, 2008. – 198 p.

⁶³ Berlina A. *Brodsky translating Brodsky: poetry in self-translation*. Bloomsbury Publishing Inc., 2014. – 111 p.

⁶⁴ Там же

⁶⁵ Там же. 115 p.

В свою очередь, церковно-религиозные детали не только выразительно контрастируют с низкостилевыми оборотами речи, создавая многоплановость, столь характерную для творчества Бродского, но и перекликаются с жанром текста «на смерть» и присутствующей в нём темой упокоения.

Вместе с тем, слово «феня» связано с последующими используемыми Бродским сверхспецифическими словами «королёк» и «сиповка», как принадлежащее к единой с ними группе жаргонизмов. Кроме того, «феня» несёт в себе важное социокультурное значение: термин восходит к идишу и ивриту, что делает его выражением ещё одного культурно-ментального слоя стихотворения.

Интересен случай перевода одного из образов, в результате которого русскоязычному человеку более поздней эпохи удаётся разгадать значение сказанного в оригинале с большей лёгкостью, чем в случае, когда он опирается только на русскоязычный текст. Бродский пишет: «чересчур далеко, чтоб тебе различать голоса — / на эзоповой фене в отечестве белых головок». Внимание привлекает вторая часть предложения, которую можно прочесть в автопереводе, выраженную более нейтральной метафорой: *“in that homeland of bottle-struck livers”*.

Англоязычная версия звучит более понятно для современного русскоязычного читателя потому, что в автопереводе Бродский использует образ, не привязанный к национальному знанию. Поясняя оригинал, М. Крепс в работе «О поэзии Иосифа Бродского» пишет: «“белая головка” — название водки в 40-х-50-х годах, когда бутылки продавались с белыми шапочками наверху».⁶⁶

Следующий пример демонстрирует использование Бродским низкостилевых образов, являющихся частью разговорной (во многом

⁶⁶ Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ардис, 1984. — С. 58.

специфической) культуры каждой из стран. Контекст фразы «где наощупь и слух наколот ты свои полюса / в мокром космосе злых корольков и визгливых сиповок» способствует подсознательному угадыванию значения жаргонизмов. А. Берлина пишет, что данная строка часто оставляет в неведении непосвящённых читателей, поскольку тот круг людей, что знаком с данными обозначениями, нечасто обнаруживает пересечение с кругом читающих поэзию людей.⁶⁷ Отвечая на заявленную выше «эзопову феню», жаргонизмы способствуют «выпаданию» некоторых читателей из смыслового контекста.

Обращаясь к англоязычной версии текста, читатель встречает следующие образы: “*mean, blabbering squinchers*” и “*whispering, innocent beavers*”; так же, как и в случае оригинала, Бродский выбирает слова разговорного стиля, обладающие некой предысторией формирования дополнительного значения (“*beavers*”), и создаёт значение-неологизм (новую метафору), исходя из словарного значения слова (“*squincer*”).

Пробуждающий ассоциации образ: «[ты] вниз по темной реке уплывая в бесцветном пальто», сохраняемый в автопереводе: “*as you drifted along the dark river in your ancient gray, drab overcoat*” воспроизводит в памяти одну из любимейших чёрно-белых фотографий публики с (косвенным) участием А. Хичкока, где манекен режиссёра оказывается погружён в Темзу (этот перформанс был организован Хичкоком, чтобы привлечь внимание к выходу его фильма “*Frenzy*”). Данные, касающиеся даты съёмки фотографии (1972 г.), позволяют сделать заключение, что Бродский мог знать о ней в момент написания стихотворения (1973 г.).

Обращаясь к адресату стихотворения, как к «обожателю Энгра, трамвайных звонков, асфodelей», Бродский добавляет к последнему образу слово «дремота», или «сон» – при переводе на английский язык получая: “*an adorer of Ingres, of clangoring streetcars, of asphodels’ slumbers*”. Асфodelь

⁶⁷ Berlina A. Brodsky translating Brodsky: poetry in self-translation. Bloomsbury Publishing Inc., 2014. – 109 p.

обладает мифологическим значением: согласно древнегреческим преданиям, эти цветы растут в полях царства Аида. Добавление слова “*slumbers*” не только обеспечивает вхождение строки в рифмующийся ряд текста, но и придаёт теме стихотворения дополнительный метафорический оттенок значения: «смерть как сон». В свою очередь, «вечный сон», или «вечное забвение», усиливает смысловую составляющую более широкого, метафизического уровня: вечное забвение есть возвращение в Ничто, о котором Бродский пишет далее.

Помимо жаргонизмов и образов, явно принадлежащих к культуре русского или английского языков, в стихотворении присутствует несколько упоминаний, связанных с Древней Грецией. Прежде всего, это имя Эзопа, которое можно найти как в оригинале, так и в автопереводе; также Харон, перевозчик душ умерших в царство Аида, который за свою услугу берёт плату, что по погребальному обычаю находится у усопшего под языком: «Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый Харон».

В автопереводе искомая «драхма» заменяется на “*coin*”, но в предшествующей описанию Харона строке Бродский использует слово “*ancient*”, говоря о пальто сплавляющегося по реке (“*in your ancient gray, drab overcoat*” – ср. «бесцветное пальто»), что можно рассмотреть, как возмещение уровня «античности» текста. Всё это, в свою очередь, перекликается с асфоделями в англоязычной версии стихотворения и с тем мифологическим и метафизическим значениями, которое может быть в них заключено.

Почему англоязычного читателя могло заинтересовать стихотворение *in memoriam* в автопереводе русскоязычного автора, посвящённое анониму? С одной стороны, анонимность адресата означает открытость трактования – «если мы не знаем, кто это, то это может быть кто угодно». Функциональная составляющая текста смещается с увековечивания памяти умершего на раскрытие темы, тесно связанной с данным жанром: «На смерть друга»

говорит о Ничто, о возвращении в забвение, о некоем временном и пространственном космическом абсолюте. Важная деталь текста: к нему, этому Ничто, относится как адресат, так и адресант: некий «ты», “*name omitted*”, и обращающийся, который посылает первому “*anonymous farewell*”, что говорит: все мы подвержены соскальзыванию в Ничто. И пусть я говорю «прощай», моё имя также забудется после смерти, как и твоё.

Стихотворение *in memoriam* есть, в определённом смысле, прощание, отправленное вдогонку, которое уже никогда не достигнет адресата. Д. Н. Ахапкин в статье, посвящённой данному типу текстов в рамках поэзии Бродского, пишет: «По Бродскому, если даже существуют Рай и Ад (*хотя пустота вероятней и хуже Ада*, как писал он в одном из стихотворений), шансов на посмертную встречу там нет (*До несвиданья, в Раю, В Аду ли*)⁶⁸».

«Келломайки» / “*Kelomyakki*”

Четырнадцатистанзовое стихотворение «Келломайки» с посвящением Марии Басмановой Бродский пишет в первой половине 80-ых годов. Местность Келломайки в тот момент уже несколько десятилетий носила название Комарово, но Бродский предпочитает не использовать советский топоним ни в оригинальном названии стихотворения, ни в автопереводе, который журнал *The New Yorker* печатает в одном из выпусков 1987 года.

Интересно, что стихотворение «Келломайки» подвергается изменениям, начиная с его заглавия. При переводе на английский язык, название «Келломайки» теряет двойную «л», обменивая её на удвоенную «к»: “*Kelomyakki*”. Касательно данного аспекта может быть высказано несколько гипотез его возникновения.

Подобная транслитерация не является англифицированным финским названием, поскольку, пройдя процедуру англификации, финское написание,

⁶⁸ Ахапкин Д. Н. Стихотворения *in memoriam* в художественной системе И. Бродского // Культура: Соблазны понимания: Материалы научно-теоретического семинара (24–27 марта 1999 г.). Ч. 2. 1999. – С. 129.

Kellomäki, может приобрести символы “а” или “уа” (“ia”) вместо “ä”, но не перенесение удвоения с одной согласной буквы на другую, какое мы видим в данном случае.

Это также не походит на советскую транслитерацию того времени, в которое пишется данное стихотворение (ср. название города Хельсинки, которое писалось на советских указателях как Khel'sinki, а не Helsingi). С определённой долей уверенности можно говорить о том, что англоязычное название стихотворения является авторским написанием; но предпосылки к его возникновению могут быть разными.

“Kelomyakki” с удвоением в последней согласной может выражать идею двойного остранения, когда житель Келломьяки-Комарово больше не принадлежит к остальной части советского народа, но и не является продолжением финского населения: авторское написание позволяет проступить второму плану повествования (финский текст), который проглядывает через ткань нового нарратива (советский текст), приобретая вид палимпсеста⁶⁹. Название стихотворения можно рассматривать, как пример двухуровневой ассимиляции, когда люди, ассимилирующие новое пространство, в это же время ассимилируются этим пространством.

Как упоминалось ранее, к моменту написания стихотворения, местность была переименована в Комарово, и Келломьяки было её старым обозначением. Келломьяки как место, которого больше нет – такую версию прочтения предлагает Д. Н. Ахапкин.

Однако если для русскоязычного читателя название «Келломьяки» вызывало резонанс, который часто ощутим до сих пор, то не являются ли чистым листом для зарубежного взгляда обе варианта – и «Келломьяки», и «Комарово»? Может быть, в этом и заключён смысл переноса Бродским удвоения в названии автоперевода: в том, чтобы создать место, которого не

⁶⁹ См. статью “Vyborg Local Identity: A Case Study of Self-Narrative”, где В.Г.Тимофеев рассматривает использование сходных топонимических наименований жителями Выборга.

существует. В случае допущения подобного подхода к прочтению, выбранное Бродским написание “Kelomyakki” включает в себе метафорическую концептуальность, которая впоследствии раскрывается при помощи текста.

К общему выбору названия стихотворения «Келломайки» (а не «Комарово») можно также добавить идею о том, что «Келломайки», как слово, обладающее первоначальным значением «колокольная горка» (kello – колокол, и mäki – холм), находит свой отзвук в заключительной строке оригинального стихотворения, где дверь «точно слышала где-то звон – / годится только, чтоб выйти вон»⁷⁰, тем самым закольцовывая повествование, возвращая нас к его названию.

Образ чухны, который упоминается Бродским в первой строке стихотворения («Заблудившийся в дюнах, отобранных у чухны»), при автопереводе заменяется на “*witless Finns*”⁷¹. Используемый этноним можно встретить в контексте, который не подразумевает негативной коннотации, но подобные случаи являются характерными для более раннего использования, когда словом «чухна» называли представителей прибалтийских народностей (финны, эстонцы и пр.), проживавших рядом с Петербургом или в Прибалтике. Впрочем, уже здесь можно отчасти увидеть некоторое пренебрежение, которое впоследствии станет составляющей слова – по тому, как одним термином описывается несколько народностей одновременно.

Согласно определению, предлагаемому словарём Даля, слово «чухня» является близким и часто взаимозаменяемым синонимом слова «чухна», но также характеризуется, как бранное, которым обозначали «бестолкового

⁷⁰ Здесь и далее в этом подразделе, за исключением дополнительно указанной информации, все русскоязычные цитаты приводятся по источнику: Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 384-388. (Приложение 4)

⁷¹ Здесь и далее в этом подразделе, за исключением дополнительно указанной информации, все англоязычные цитаты приводятся из автоперевода И. Бродского, цитируемого по источнику: Brodsky J. Kelomyakki. The New Yorker, January, 26, 1987. – 26-27 p. (Приложение 1)

дурня»⁷². В этом прослеживается смысловая переключка с прилагательным “*witless*”, которое Бродский выбирает в качестве английского аналога.

Вместе с тем, первая строка оригинала является аллюзией к «приюту убогого чухонца»⁷³ – образу, созданному Пушкиным в поэме «Медный всадник». Интересно, что при построчном сопоставлении двух текстов пролеживается сразу же несколько переключек: ср. «на берегу пустынных волн»⁷⁴ и «заблудившийся в дюнах», «отсель грозить мы будем шведу <...> на зло надменному *sosеду*»⁷⁵ и «едва чихни – / телеграмма летит из Швеции: “Будь здоров”» и даже «Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно»⁷⁶ и «И никаким *топором* не наколешь дров / отопить помещенье».

В англоязычном пространстве существует несколько переводов «Медного всадника». В одном из них, который выполнил Д. Дьюи, можно заметить практически все упомянутые выше переключки пушкинского текста с автопереводом Бродского: “*the poor Finns’ habitation*”⁷⁷ и “*dunes snatched from the witless Finns*”, “*For here we may, by Nature blessed, / Cut through a window to the West*”⁷⁸ и “*Yet / sporting no axe to split enough wood to beat up a dwelling*”. Окно в Европу как близость к Швеции и закономерное в таком случае получение “*Bless you!*” в ответ на чихание (“*one’s sneezing fits / be echoed at once by a “Bless you” cabled from Sweden*”) дополняется фразой Пушкина в переводе: “*From here the Swede is ill-protected*”⁷⁹, где метафорическое “*ill-protected*” интересным образом переплетается с образом чихающего по другую сторону человека.

При написании стихотворения Бродский предположительно ориентировался на десятистрочные станзы – из этой системы в

⁷² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Directmedia, 2014. – С. 7418.

⁷³ Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959-1962. Том 3. – С. 285.

⁷⁴ Там же

⁷⁵ Там же

⁷⁶ Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959-1962. Том 3. – С. 285.

⁷⁷ Pushkin A. S., Dewey J. The Bronze Horseman: A St Petersburg Story. Translation and Literature, 1998. Vol. 7, No.1 – 3 p.

⁷⁸ Там же

⁷⁹ Там же

русскоязычном тексте выбивается только две из них, где вынесенное в новую строку отдельное слово увеличивает их общее количество в станзе. Однако в автопереводе данная установка претерпевает изменения; почти половина станз изменяется в длине, вместо десяти строк становясь девяти- (1) или одиннадцатистрочными (5). Две из пяти длинных английских станз являются теми же, что и в русском тексте (VII и IX), однако в них отсутствует тот тип анжамбемана, что в оригинале, при котором одиночные слова «корм» и «струи» выносятся на следующую строку.

Для сохранения рифмы в английской версии стихотворения Бродский вводит внутрисловный анжамбеман. Так, в строке: *“The twitching gauze / of the hawthorn twigs at times would compel one's stark- / naked eye to develop a rippled bark”* путём переноса части слова *“stark-naked”* на следующую строку образуется рифма *“stark- / bark”*. Этот приём разделения слова Бродский применяет неоднократно: *“one-self”* (III), *“broad-cloth”* (VII), *“thresh-old”* (XII), *“land-scape”* (XIII).

Тип анжамбемана, подобный тому, что встречается в русскоязычном тексте, присутствует и в автопереводе, но пространственно смещается в другие станзы (*“And on Saturdays the populace strung out, / bound / caravanlike for the sandlike ground / flour...”*), таким образом создавая единственную в данном тексте рифму трёх окончаний: *out – bound – ground*. Другой пример анжамбемана в заключительной станзе, наоборот, оставляет завершающее строку слово *“left”* без рифмующейся пары: *“For it chose, in its turn, to swell / and become the wide world. In which, on the left / as well, / there is a door”*; по тому же принципу строится строфа IX (где выпадающей из рифмы строкой становится оканчивающаяся на *“now twigs are creaking”*). Примеры анжамбемана, соединяющего две станзы, сохраняются в автопереводе в точности в соответствии с оригиналом текста.

Оставляя финское название местности и делая открывающими слова: «Заблудившийся в дюнах, отобранных у чухны», Бродский описывает

явления, характерные для советского человека. В третьей части стихотворения Бродский пишет о длинных очередях, выстраивающихся к продуктовому магазину: «В маленьких городках узнаешь людей / не в лицо, но по спинам длинных очередей; / и население в субботу выстраивалось гуськом, как караван в пустыне, за сах.песком». В данном случае, лёгкая узнаваемость лексического образа и заключённая в нём ирония связана не с самим словосочетанием, но с используемым Бродским сокращением, приёмом, столь часто встречающимся в языковой культуре СССР.

Поскольку описываемый эпизод быта обладает ярким национальным характером, как смыслово, так и с точки зрения лексики, возникает вопрос её перенесения в рамки другого языка и менталитета так, чтобы она была одновременно узнаваемой и понятной. Бродский видоизменяет образ, заменяя «сах.песок» на *“sandlike ground flour”*. Это изменение также влечёт за собой редуцирование игры со значениями слова «песок» (предшествующий ему образ «как караван в пустыне», сохраняющийся в автопереводе, также утрачивает эту игровую связь), но Бродский частично восполняет её при помощи эпитета *“sandlike”*.

Эпитет, выбранный для англоязычного варианта текста, обладает важным значением в общем контексте стихотворения, где образ жары («дюны» / *“dunes”*, «пустынный пляж» / *“beach”*, «как караван в пустыне» / *“caravanlike”*, «тепло вовне» / *“warmth outside”*, «пустынных платформ»), отголоски стихотворения «Горение», сочетаются с многочисленными образами холода.

Тем не менее, создаваемый Бродским образ небольшого городка сохраняет в автопереводе самобытную атмосферу — возможно, это происходит за счёт сравнительно большого количества экспрессивной и часто далеко не нейтральной лексики, выбираемой для описания толпы в автопереводе: *“folk”*, *“queueing backs”*, *“flock”*, *“populace”*.

Обрами, также несущими в себе отпечаток национального колорита, являются имена. Название русской валюты, которое продолжает третью строфу, переносится в автоперевод без изменений так же, как и имя Лобачевского в эпитете: «урок лобачевских полозьев» (*“Lobachevsky sleds’ lesson”*). В то же время, имя русского этнографа XIX века Миклухо-Маклая, которое присутствует в оригинале стихотворения в той же строфе, что и имя Лобачевского, заменяется на унифицирующее *“scientist”*.

Возможные причины отказа от переноса фамилии в автоперевод будут обозначены позднее; больший интерес при рассмотрении данного случая представляет вопрос о том, каким критерием руководствовался Бродский, когда выбирал контекстный синоним имени для англоязычного варианта. Теоретически, более точное слово *“ethnographer”* могло было быть помещено в строку в качестве замены: *“the sort / of parallels where, since the world there ends, a naked ethnographer makes naked friends”*.

Бродский часто выбирает слово, принадлежащее к одной из полярностей: оно должно быть универсальным или обладающим узкой спецификой. В данном случае, выбрать слово *“ethnographer”* означало бы отступить от категории общего (*“scientist”*), но вступить не в сверхспецифическую (*“Miklouho-Maclay”*), а в промежуточную зону.

Подобный отбор в наибольшей степени касается имён собственных; мотив отбора – предельно общее или конкретное частное – пластичен, хотя есть и свои константы: фамилия Лобачевского, сохранённая в этом тексте, также переносится в автоперевод стихотворения «Конец прекрасной эпохи».

Общая тенденция, связанная с презервацией национальных характеристик в лексическом поле английского языка, выражается в их редукции, которая, однако, в случае текста «Келломаки» заключается не столько в снижении количества слов, обладающих русскоязычной самобытностью, сколько в добавлении к тексту иностранных образов.

Среди них – замена «чёрного дерева» на «баобаб» в строках: «где деревья тоже потом сливались в одно / чёрное дерево» и “*whose trees as well / strove to merge into some baobab*”, и введение французского словосочетания “*drap d’or*” в дополнение к шевиоту, который противопоставляется ткани чёрного пальто в станзе VII. Впрочем, многие русские слова, часто низкого стиля речи, в автопереводе заменяются на классические английские конструкции или опускаются («на то пошло» / “*to denote true worth*”, «на кой» / “*then why*”, «скрепя сердце, поди, видать» / “*as they say*”, «вернее» / “*i.e.*”).

В стихотворении «Келломайки» Бродский цитирует других русскоязычных авторов или использует образы, которые отсылают к ним. Наиболее узнаваемой цитатой становятся строки станзы VIII: «Эта скворешня пережила скворца», которая отсылает читателя к известному стихотворению Анны Ахматовой «Приморский сонет» (написанному в Комарово, что придаёт цитате многоплановость): «Здесь всё меня переживёт, / Всё, даже ветхие скворешни».⁸⁰

Одна из наиболее трудноразрешимых сложностей, касающихся перевода в целом, заключается в том, что перевод текста не сопровождается обязательным переводом того круга произведений, влияние которых на текст варьируется от предполагаемого до определённого. Таким образом, автор-переводчик может контролировать, каким образом будут воссозданы цитаты в условиях другого языка, но он не может с уверенностью сказать, что цитаты не утратят своё связующее значение в силу того, что в иностранном языке не будет доступа к цитируемым текстам.

Осуществляя автоперевод, Бродский переводит данную строку, как: “*This birdhouse has outlived its bird*”, что остаётся семантически близким к оригиналу. Поэзия Анны Ахматовой широко известна за рубежом; беглый поиск позволяет найти один из вариантов перевода «Приморского сонета»,

⁸⁰ Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989. – С. 401.

который звучит следующим образом: *“Here all will outlive me, / Everything — even the ancient starling nest-boxes”*.⁸¹ В данном случае, трудность, связанная с перенесением цитаты в культуру другого языка, оказывается разрешена довольно успешно.

В автопереводе стихотворений Бродского частым случаем бывает значительное видоизменение образа или его замена другим, который может быть связан с оригиналом лишь отдалённо. Например, следующий отрывок: «включить плечом / электричество в кухне к радости огурца» (VIII) в переводе звучит, как *“the switch to be / shoved up by one’s heaving shoulder, to blind the stale / loaf of bread”*. Другим примером подобной замены служит строка: «так возникают буквы, либо – мотив Кармен» (VII), преобразуемая в *“That’s what unleashes letters, or Carmen’s breast”*.

Если в первом случае замена для образа выбирается из той же смысловой группы (продукты питания) и помещается в первоначальную сцену (кухня) — впрочем, изменяется эмоциональный посыл, которым наделяется предмет (к радости / ослепляя) — то во втором варианте музыкальный мотив «Кармен» уступает место образу груди Кармен, которая, как и буквы, «высвобождается» (*“unleashes”*), согласно автопереводу.

Образ остаётся связанным с оперой, однако смысловой посыл фразы претерпевает значительное изменение, сужаясь от общего (опера) к частному (героиня оперы Кармен) и приобретая эротический характер. Сюжет музыкального произведения не только допускает встраивание подобного образа, но и придаёт ему первоначальный импульс. «Мотив “Кармен”» сообщает нам информацию о том, что Бродский пишет об опере, в то время как *“Carmen’s breast”* даёт ключ к пониманию одного из её сюжетных МОТИВОВ.

⁸¹ Soviet Literature, Issues 1-6. Foreign Languages Publishing House, 1989. — 137 p.

Данный пример является тем случаем, когда русскоязычный вариант текста и его автоперевод несут в себе единый образ и вместе с тем дополняют друг друга. Впрочем, стоит отметить, что, если читатель оказывается незнаком с данным музыкальным произведением, общее понимание предмета, в случае оригинала, будет более легкодоступным, чем в случае с автопереводом для англоязычного читателя.

Более значительной переменной оригинального текста в автоперевode становится десятая станза, в которой «всякая точка пространства есть точка “a” / и нормальный экспресс, игнорируя “b” и “c”, / выпускает, затормозив, в конце / алфавита пар». В англоязычном варианте стихотворения детали образа смещаются на один пункт в сторону: *“every point in space is indeed B-flat / and a true express, skipping points A, B, and / C, slows down as a rule at the farthest end / of the alphabet”*. Неоднозначность нового образа заключается в том, что B-flat как термин связан с музыкальной теорией, учитывая которую, можно предположить новую интерпретацию значений “A”, “B” и “C”.

Описываемое движение экспресса с точки зрения музыкальной теории позволяет ему существовать в границах метафоры, посвящённой музыкальному алфавиту. При рассмотрении данной идеи, дополнительный смысл приобретает капитализация букв, происходящая при автоперевode: в теории музыки её используют для разграничения мажора и минора. Тема музыки, в свою очередь, перекликается с упоминаемым образом Кармен, тем самым крепче связуя текст внутри себя для искушённого читателя автоперевода.

В данном стихотворении также встречается образ, который при переводе обретает значение, противоположное русскоязычному варианту. «В маленьких городках, хранящих в подвале скарб, / как чужих фотографий, не держат карт – даже игральные» становится *“In little towns’ basements storing all sorts of scraps, / like snapshots of strangers or playing cards, no maps / are ever kept”*. При переводе сразу же утрачивается лексическая перекличка

между образами: «игральные карты» – «географические карты», в силу того, что в английском языке слово не является омонимом; образуется новая связка: “*cards*” – “*maps*”.

В одном случае, Бродский делает акцент на том, что в описываемом городке нет даже игровых карт, не говоря уже о других, географических; форма, в которую поставлено словосочетание «чужие фотографии» в русскоязычном тексте, указывает на то, что их также не держат в домах. Таким образом, в русском варианте стихотворения фраза направлена на демонстрацию тех предметов, которые не хранят.

В английской версии текста происходит перегруппировка, в результате которой при первом прочтении отрывка создаётся понимание, что подвалы описываемого городка хранят снимки незнакомых людей и игральные карты, но не географические.

Возможное расхождение образа между оригиналом и автопереводом может быть связано с его переосмыслением: англоязычный вариант текста был опубликован несколько лет спустя после публикации русскоязычной версии, поэтому можно предположить, что для Бродского изменилась смысловая составляющая строки, и он принял решение скорректировать её в процессе перевода.

Можно с уверенностью сказать, что первичный импульс заложен в самой форме предложений, предполагающей возможность двоякого прочтения: поставив логическое ударение иначе, отрывок из автоперевода можно прочесть таким образом, чтобы он сообщал, что подвалы городков не хранят ничего из перечисленного: ни “*snapshots*”, ни “*playing cards*”, ни “*maps*”, что совпадает с содержанием оригинального текста.

Другой приём, используемый Бродским в его работе с рифмой, заключается в дополнении существующего в оригинальном тексте образа новой деталью так, чтобы строка образовывала рифму, необходимую для уже

установленной внутри стихотворения системы. В данных строках автоперевода: *“whose spill of brunches / would overtake the sky’s pink hem – / this would happen indeed round 6 P.M.”* (IV) вставка-дополнение *“pink hem”* помогает сохранить рифму станзы, сочетаясь с *“P.M.”* (ср. русскоязычный вариант: «черное дерево, стараясь перерасти / небо – что и случалось часам к шести»).

Тот же принцип способствует добавлению *“to reduce the choice”* в последних строках пятой станзы, тем самым создавая рифму: *turquoise / choice*. Ср. «превращавший “я” / в кристалл, отливавший твердую бирюзой, / но таявший после твоей слезой» и *“turned some «I» / into a crystal, shot with hard turquoise, / that would melt like your tear to reduce the choice”*.

«Портрет трагедии» / “Portrait of Tragedy”

На примере «Портрета трагедии» легко продемонстрировать бережность, с которой Бродский относится к звучанию стихотворения при его переводе. Воссоздаются паттерн рифмовки и внутристрочные звуковые переклички, передаются некоторый речитативный эффект и ощущение скороговорного элемента, достигаемое высоким уровнем аллитерации.

Автоперевод сохраняет двенадцать оригинальных станз, по семь строк в каждой. Внутри станзы, рифма делится согласно схеме 4/3: первые четыре строки рифмуются между собой, заключительные три строки разделяют другую, общую, рифму.

В русско- и англоязычном текстах отсутствуют примеры межстанзового анжамбемана, однако в автопереводе Бродский прибегает к единокрайнему переносу части образа на следующую строку, тем самым разбивая сочетание слов, объединённых при помощи дефиса: *“Into her wide-with-senseless- / pain hazel pupils aimed like lenses”*.⁸² Это, в свою очередь,

⁸² Здесь и далее в этом подразделе, за исключением дополнительно указанной информации, все англоязычные цитаты приводятся из автоперевода И. Бродского, цитируемого по источнику: Brodsky J.

позволяет образовать рифму: *senseless – lenses*. Такой приём отсутствует в оригинальном тексте – как объединение группы слов при помощи дефиса, так и сам перенос – впрочем, первое менее характерно для русской лингвистической культуры в целом.

Используя самые общие понятия, рифму оригинального текста можно охарактеризовать, как промежуточное звено между точной рифмой и созвучием: Бродский объединяет «богами – ногами – геме»⁸³ и «удиви нас – вынос – невинность», что звучит с большим совпадением, когда вербально переносится в индивидуальное пространство автором, и пробуждает сомнение в наличии рифмы как таковой, когда читается изолированно на бумаге.

В автопереводе можно увидеть такие примеры рифм, как “*surprise us – devices – crisis*” и “*statues – much as – catch is – matchless*”, что для англоязычного читателя является излишеством на фоне происходящего вокруг него массового перехода поэзии от рифмы к верлибру.

Наиболее сложным в своём воссоздании и, как следствие, становящимся одной из главных утрат, сопряжённых с идеей национальной самобытности, является стиль написания. Для текстов Бродского характерно сочетание высокого и низкого стиля речи; запрашивая у читателя знание мифологии, поэт вместе с тем использует такие слова, как: «евонный» и «авось», обладающие ярким, колоритным полем.

«Евонный минус» Бродский заменяет на контрастирующее с ним по звучанию “*inner crisis*” – изящное словосочетание, которое не несёт в себе даже частичный колорит грубого просторечия из оригинала. «Авось» зарубежный читатель встречает в виде классической англоязычной конструкции “*who knows*”. Императив, какого очень много в «Портрете

Portrait of Tragedy. The New Yorker, February 12, 1996. – 40-41 p. (Приложение 2)

⁸³ Здесь и далее в этом подразделе, за исключением дополнительно указанной информации, все русскоязычные цитаты приводятся по источнику: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского, т. 3. СПб.: КПО «Пушкинский фонд», 1992. – С.206-208. (Приложение 6)

трагедии», заменяется с помощью “let’s” (“*Let’s look at the face of tragedy*”, “*Let’s put our fingers*”, “*Let’s tumble into her arms*” и т. д.).

В строках: «Рухнем в объятия трагедии с готовностью ловеласа! / Погрузимся в её немолодое мясо. / Прободаем её насквозь, до пружин матраса» нам интересен глагол «прободаем» и то, какие возможности включает в себя его перевод на английский язык. Слово «прободаем» в контексте описываемого агрессивного физического акта заменяется на “*burrow*”.

С одной стороны, словосочетание “*to burrow through*” [эквивалент «прободаем насквозь» оригинала] можно перевести, как «рыть что-то твёрдое». Вместе с тем, если брать во внимание чистый глагол, словарь даёт английскому варианту “*to burrow*” нейтральное по своей окраске определение «рыть нору». Оно также дополняется уточнением о том, что данное слово используют применительно к небольшому животному – в качестве примера приводится кролик. Иронично, что при автопереводе происходит замещение обзлѐнного, свирепого начала на дружелюбное.

Вместе с тем, приводимое в качестве примера животное – если вспомнить о его характеристике, заключенной в фразеологизме «плодиться, как кролики» – очень хорошо сочетается с следующим за ним образом о вынашивании плода: в русском тексте Бродский пишет о «товаре в утробе», в английском использует “*stuffing wombs*”.

Утраченная в автопереводе агрессивность посылы восстанавливается к концу строфы, однако англоязычный текст знакомит читателя с существенно изменѐнным эмоциональным посылом оригинальной фразы.

Вместе с тем, «Портрет трагедии» сохраняет в себе яркий акцент национального колорита в переводе следующих строк: “*Among our vowels, / pick out the “yi”, born in the Mongol bowels <...> “yi”, our common gargle!*” (оригинал: «Из гласных, идущих горлом, / выбери “ы”, придуманное

монголом. <...> “Ы” – общий вдох и выдох!»). Звук, о котором пишет Бродский, по признанию многих специалистов, «является специфическим звуком, не встречающимся в западноевропейских языках»⁸⁴ (Д. Н. Ахапкин, со ссылкой на Л. В. Щербу); вместе с тем, «ы» является характерной составляющей русского алфавита. Всё это представляет данную букву как вызов переводчику.

Лишь три строки (из восьмидесяти четырёх) оригинального стихотворения связаны с непосредственным упоминанием «ы», что вполне позволяет заменить её на более нейтральный образ в автопереводе – например, при помощи обобщающего слова “*sound*”. В таком случае, переводимые строки могли звучать следующим образом: “*Among our vowels, / pick out the sound born in the Mongol bowels / The sound of our common gargle!*”. Однако Бродский сохраняет образ.

Оставление буквы в рамках перевода удивительно, поскольку (как было сказано ранее) «ы» обладает одним из наиболее непривычных иностранному слуху звучаний, в то время как единственно возможная передача звука при помощи “*yi*” не даёт англоязычному читателю услышать твёрдость, с которой его произносит носитель русского языка.

Исторический контекст, в частности, упоминание исторических личностей, является другим типом информации, также подвергаемым вопросу: «оставлять или не оставлять?».

В рамках автоперевода Бродский вынужден сталкиваться с проблемой реалий – так, в частности, имена российских исторических личностей могут быть неизвестны и непонятны англоязычным читателям. Бродский решает данный вопрос по-разному: фамилия известного русского биолога и селекционера, Мичурина, в строках: «даешь, трагедия, сходство души с природой! / Гибрид архангелов с золотою ротой! / Давай, как сказал

⁸⁴ Ахапкин Д. Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам 1972-1995. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. – С. 110-111.

Мичурину фрукт, уродуй» заменяется на неговорящее “*botanist*” (ср: “*As a fruit told the botanist, Fine, make me ugly*”). В то же время, автоперевод стихотворения «Келломайки» сохраняет образ «простого урока лобачевских полозьев»⁸⁵ в автопереводе звучащим, как: “*the Lobachevsky sleds’ lesson*”⁸⁶ (как уже упоминалось в предыдущем разделе).

Имя Лобачевского сохраняется и в автопереводе другого стихотворения Бродского – «Конец прекрасной эпохи». Образ, о котором идёт речь, в свою очередь, перекликается с образным рядом одной из станз «Портрета трагедии», что выражается в разделяемой атмосфере противоречивого эротизма: ср. «Задерем ей подол, увидим ее нагою. / Ну, если хочешь, трагедия, – удиви нас!» («Портрет трагедии») и последующее: «Красавице платье задрал, / видишь то, что искал, а не новые дивные дивы. / И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут, / но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут – / тут конец перспективы»⁸⁷ («Конец прекрасной эпохи»).

“*And it’s not that they play Lobachevsky’s ideas by ear, but*”⁸⁸ – так звучит строка из стихотворения «Конец прекрасной эпохи» в автопереводе. Несколько переформулировав её, мы получим ключевой вопрос данного подраздела: «Почему Лобачевский всё же систематически остаётся у всех на слуху, в то время как имя Мичурина заменяется на слово общей классификации – “*botanist*”? Каким является критерий отбора и не-отбора исторической личности для автоперевода?»

В «Портрете трагедии», тема селекции, гибридизации, а также вопрос о естественном отборе являются первостепенными по отношению к имени Мичурина как таковому. Иными словами, идея сочетания души с природой как «гибрида архангела с золотой ротой», с последующим вызовом: «давай,

⁸⁵ Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 387.

⁸⁶ Brodsky J. Kelomyakki. The New Yorker, January, 26, 1987. – 27 p.

⁸⁷ Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 178.

⁸⁸ Brodsky J. Collected Poems in English, 1972-1999 / ed. by Ann Kjellberg New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000. – 39 p.

уродуй» важностью высказываемой мысли поглощает значимость имени. Поскольку, в данном случае, значимость имени уступает важности мысли, которую необходимо донести до англоязычного читателя, образом Мичурина можно пренебречь, переводя отрывок, изначально располагающий непростой базой для перевода.

В случае с Лобачевским, его фамилия выполняет описательную роль – обратим внимание на то, что слово используется как эпитет в тексте «Келломаки» («простого урока лобачевских полозьев»⁸⁹ и “*the Lobachevsky sleds’ lesson*”⁹⁰) и как косвенная отсылка к кому-то ещё в «Конце прекрасной эпохи»: это не Лобачевский, кто что-то делает, но некто «они», которые «не то чтобы твёрдо его блюдут» («И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут, / но раздвинутый мир...»⁹¹).

Дополнительный смысловой контекст, рождаемый использованием фамилии Лобачевского, редуцирован до её проходящего упоминания. Образ Лобачевского является частью последующего образа – он не выделяется, не противопоставляется, деля текст на две части (как это делает фамилия Мичурина, см. даже с точки зрения синтаксиса: «Давай, как сказал Мичурину фрукт, уродуй»).

Явления, обладающие специфическим национальным колоритом, также сопряжены с темой интертекстуальности. В эссе «Портрет трагедии как поэтическое “Credo”», А. Нестеров даёт следующий комментарий о начале второй строфы стихотворения: «Бродский, несомненно, имеет в виду мандельштамовское “Век мой, зверь мой, кто сумеет Заглянуть в твои зрачки...”»⁹². Действительно, если мы сведём упоминаемые отрывки текстов в одно визуальное пространство, то увидим, что: «Век мой, зверь мой, кто

⁸⁹ Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 387.

⁹⁰ Brodsky J. Kelomyakki. The New Yorker, January, 26, 1987. – 27 p.

⁹¹ Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 178.

⁹² Нестеров А. В. «Портрет трагедии» как поэтическое Credo. // Поэтика Иосифа Бродского. Сборник научных трудов. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003. – С. 282.

сумеет / Заглянуть в твои зрачки»⁹³ («Век» Мандельштама) и «Заглянем в ее глаза! В расширенные от боли / Зрачки» («Портрет трагедии» Бродского) обладают некоторой переключкой. Она – не только лексическая, но и смысловая: портрет трагедии, изображённый Бродским, может рассматриваться как выведенный в эксплицитное образ того, что погружает в бессилие мандельштамовский «прекрасный жалкий век»⁹⁴, со сломанным хребтом и проломленным теменем жизни. Рассмотрим остальную часть текста на предмет аллюзии к стихотворению «Век», который уже может считаться частью интертекстуального поля «Портрета трагедии».

Один из образов – нанесённый по голове удар – присутствует как в «Веке» Мандельштама, так и в «Портрете» Бродского, см.: «Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли»⁹⁵ и «Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна, / как колуном по темени, как вскрытая бритвой вена» соответственно. Автоперевод Бродского данной строки звучит, как: *“Thanks, tragedy, for playing decent. For being direct like a bullet, albeit distant”*; удар по голове заменяется на выстрел.

Помимо возможной связи между оригинальными текстами Бродского и Мандельштама, которую увидит более искушённая аудитория, для большинства русскоязычных читателей слова «колуном по темени» также ассоциируются с сюжетом «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского; вполне вероятно, что к этому знанию апеллирует и Бродский и что имеет место быть двойная интертекстуальная переключка: с Достоевским и Мандельштамом. Изменяя образ в автопереводе, Бродский отсекает данную связь.

Интересным является то, что в одном из переводов стихотворения «Век» на английский язык мы обнаруживаем несуществующее в оригинальном тексте Мандельштама указание на орудие: *“Once more life’s*

⁹³ Мандельштам О. Собрание сочинений в 2 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1990. – С. 145.

⁹⁴ Там же. С. 146.

⁹⁵ Мандельштам О. Собрание сочинений в 2 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1990. – С. 145.

crown, / like a lamb, is sacrificed, / cartilage under the knife – / the age of the newborn”⁹⁶ (ср.: «Словно нежный хрящ ребенка / Век младенческой земли – / Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли»). Имплиcitный и предполагаемый «топор» (орудие закалывания скота; также перекликается с текстуально обозначенным при помощи «колуна» топором Бродского) заменяется переводчиком на эксплицитный и вполне ощутимый глазами «нож».

Смысловое смещение происходит и в локации наносимого удара: орудие поднимается над хрящом (*“cartilage”*), характерным для грудных детей. Образ младенца присутствует в оригинальных строках Мандельштама: «Словно нежный хрящ ребёнка / Век младенческой земли – / Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли»⁹⁷, однако в них удар, как кажется, принимает на себя уже окрепшее темя.

Происходящее в рамках перевода введение в текст нового образа (нож) и смещение удара (с темени на младенческий хрящ) утончает интертекстуальную связь двух отрывков текста – ещё возможную к различению, если бы путём видоизменения образа в автопереводе (замена удара колуном на выстрел) Бродский не оборвал её окончательно.

Если Мандельштам не может нести ответственности за то, каким образом был переведён его текст и какие именно характеристики подвергались изменению, то Бродский намеренно разрушает интертекстуальную связь: намеренность неизменно следует за фактом именно автоперевода. Почему Бродский изначально выводит из англоязычной версии фразу, обладающую дополнительным полем интертекста, и заменяет образом выстрела?

Связано ли это с невозможностью преобразовать строки таким образом, чтобы суметь сохранить и смысловое наполнение, и звуковой

⁹⁶ Mandelstam O., Kline A. S. *The Age* // *Poetry in Translation*.

⁹⁷ Мандельштам О. Собрание сочинений в 2 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1990. – С. 145.

паттерн? Чтобы уточнить этот аспект, мы позволили себе создать альтернативную версию перевода, стараясь оставаться как можно ближе к образам оригинального текста и при этом сохранять звуковой ритм и наличие рифмы: *“Thanks, tragedy, for being honest / Like an axe for the crown, blade cutting veins in its rawness / For not asking for time, coming in this exact moment”* (ср. с цитатой из «Портрета трагедии»: «Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна, / как колуном по темени, как вскрытая бритвой вена, / за то, что не требуешь времени, что – мгновенна»).

Мы понимаем, что в нашем варианте перевода возможно наличие погрешностей, однако данный пример подтверждает высказываемую нами мысль: Бродский мог сохранить образ удара топором по темени в автопереводе и одновременно соблюсти самоустановленное правило, касающееся звукового паттерна стихотворения. Кроме того, это позволило бы перенести интертекстуальные связи текста в поле нового языка. Безусловно, это не гарантировало бы их полной презервации или их усвоения англоязычным читателем, однако подобная попытка была бы осуществлена одной из сторон.

Не исключая, но и не останавливаясь на факторах индивидуального характера, можно предположить, что Бродский мог принять решение об изменении образа, ориентируясь на потребность расширить потенциальные географические границы: портрет трагедии есть общечеловеческий портрет, и характерные для определённой культуры интертекстуальные отсылки могут непреднамеренно сузить обозрение до этого государства.

Общей является направленность в желании сохранить гармоничное положение текста между «обладающим сильно выраженным национальным статусом», когда разрыв между читателем и текстом был бы слишком велик для понимания в целом, и «не являющимся с очевидностью принадлежащим ни к одной из культур», когда чрезмерная унификация привела бы к обезличиванию текста.

В случае попытки сохранения стилистики текста, некоторый процент национального индекса неизбежно утрачивается в связи с столкновением двух языковых систем, перевод в одну из которых часто связан с очищением показателей коннотативности слова до нейтрального оттенка.

Заключение

Комментируя многочисленные вопросы о своей принадлежности к той или иной поэтической традиции, Бродский отвечает, что он является «русским поэтом, английским эссеистом и американским гражданином».⁹⁸ Не оспаривая правдивость высказываемой Бродским формулы, важно отметить, что она является отчасти вынужденной – интересом со стороны читателя и его потребностью включения поэта в ту или иную классификацию. Нам представляется возможным, что Бродский соглашается принять условия негласного договора, в рамках которого ему необходимо определить свою принадлежность к одной из традиций, нежели в действительности помышляет себя при помощи данных категорий.

Задача, которую ставит перед собой Бродский, не заключается в создании американского или английского стихотворного текста. Его ситуация во многом схожа с историей В. Набокова, который, создав «Лолиту», получает статус великого американского писателя, но для кого обретение данного статуса также не являлось самоцелью.

«Сам факт, что человек живёт внутри поэзии»⁹⁹ в сочетании с ролью, которую Бродский отводит языку, пример поэта, для которого поэзия является надстоящей над политикой и самокопанием¹⁰⁰ и который воспринимает её «не как банальный труд, но как каждодневную необходимость»¹⁰¹ определяет и самого Бродского, как автора, надстоящего над традицией и потому имеющего силу и знание для того, чтобы включить в себя несколько традиций одновременно.

Обращаясь к словам людей из его близкого круга, мы видим, что Уолкотт понимает себя и Бродского как поэтов, изъятых из современной

⁹⁸ Olson J. L. *Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky*. University of Michigan, 2008. – 163 p.

⁹⁹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – С. 87.

¹⁰⁰ Там же. С. 86.

¹⁰¹ Там же

политической жизни и находящихся в пространстве художественного универсализма.¹⁰² Невыделение Бродским политического аспекта в искусстве в качестве доминирующего позволяет определить формулировки «русский поэт» и «англо-американский поэт», как неактуальные для самого Бродского.

Являясь частью русской и англоязычной традиций, Бродский находится вне этой классификации, потому что, прежде всего, принадлежит к традиции великих поэтов, значение которых перекликается с выделяемыми Олсоном «мировыми поэтами» (*“world poets”*, к числу которых он относит Бродского), кто «сознательно и с энтузиазмом принимают участие в мировой литературной традиции, всегда сохраняя свои местные корни» (*“participating deliberately and enthusiastically in a global literary tradition while always maintaining their local roots”*¹⁰³).

Автопереводы Бродского не ориентированы на то, чтобы занять место в ряду американской традиции. Ограничения, которые накладываются на его поэзию в попытке классифицировать его тексты, как совпадающие или несовпадающие с канонами, принятыми в поэтической традиции культуры, приводят к попытке реорганизовать Бродского по образу и подобию некоего, уже присутствующего в данной традиции, поэта.

Очень многое из того, что англоязычный читатель встречает в текстах Бродского, является для него непонятным; текст часто запрашивает дополнительные специфические сведения, которыми читающий не располагает, и происходит это потому, что цель Бродского заключается не в том, чтобы сделать текст понятным.

Бродский создаёт образы, которые не столько будут понятны англоязычной аудитории, сколько помогут ей увидеть то, что видит русский читатель в его текстах. Олсон пишет о том, что для автопереводов Бродского

¹⁰² Olson J. L. Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky. University of Michigan, 2008. – 159 p.

¹⁰³ Там же. 211 p.

следует использовать термин “*rewritings*”, а не “*translations*”, поскольку он с большей точностью отражает те особые лексические и стилистические свободы, которыми обладает Бродский при работе с собственными стихотворениями¹⁰⁴; именно поэтому столь важным является проведение большего количества исследований в рамках темы автопереводов.

У Бродского нет идеи тотального упрощения текста для облегчения его восприятия англоязычным читателем — равно, как и читателем русскоязычным. Оба находятся на одной, единой, стороне, в восхищении или замешательстве, но всегда в попытках понять те лексику, образы, аллюзии, которыми Бродский наполняет свои тексты. Русскоязычный читатель, впрочем, стоит чуть ближе к идее понимания, но только в силу того, что разделяет с Бродским общий менталитет, склад мысли, но не по интенции автора.

Рифма множества стихотворений Бродского не поддерживает принятый в ту литературную эпоху канон: русская рифма выбивается неточностью, рифма автопереводов иронично-парадоксальным образом становится излишне аккуратной в своей точности, что также не позволяет ей стать частью традиции в её широком, подавляющем проявлении.

В автопереводах Бродский часто объединяет образы между собой, добавляя знакомые детали к новому: так формируется составной образ Пушкина-барда-Шекспира-Гамлета в стихотворении «На смерть друга»; встречая неологизмы, как в случае другой строки из уже названного текста, англоязычный читатель вынужден останавливаться перед ними так же, как и русскоязычный, увидев жаргонизмы или диалектизмы. Темы, о которых пишет Бродский, можно рассматривать через разные призмы — концептуальную, личную, фактическую; Бродский оставляет определённый зазор между образом и его значением.

¹⁰⁴ Olson J. L. *Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky*. University of Michigan, 2008. — 200 p.

Он играет со словом: если не на омонимическом характере «карт» – игральных? географических? – то на удвоении возможного смысла при прочтении.

Безусловно, Бродский встречается с такими аспектами языка, которые оказываются непереводаемыми; однако, если преобразование не удаётся, он перешагивает через них, не позволяя тексту застопориться, чтобы тот мог развиваться дальше. Несмотря на то что автоперевод стремится показать, что видит русскоязычный читатель, эта задача не налагает ограничения на свободу в варьировании деталей при переводе. Неубедительный, но точный перевод Бродский предпочитает заменить сильным образом, отличающимся от оригинального – или опустить его вовсе.

Бродский относится к традиции с уважением и понимает важность её роли (вспомним об идее преемственности, которую выделяет Олсон в рамках концепции укоренённого космополитизма¹⁰⁵). Но, прежде всего, работа Бродского – это работа с языком: его ориентированность на сам язык во многом определяет автопереводы.

¹⁰⁵ Olson J. L. Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky. University of Michigan, 2008. – 5 p.

Библиография

Художественная литература

1. Brodsky J. Collected Poems in English, 1972-1999 / ed. by Ann Kjellberg
New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.
2. Brodsky J. Kelomyakki. The New Yorker, January, 26, 1987.
3. Brodsky J. Portrait of Tragedy. The New Yorker, February 12, 1996.
4. Brodsky J. To a Friend: In Memoriam. The New Yorker, March 5, 1990.
5. Mandelstam O., Kline A. S. The Age // Poetry in Translation URL:
http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Mandelstam.htm#anchor_Toc485874620 (дата обращения: 16. 05. 2018)
6. Pushkin A. S., Dewey J. The Bronze Horseman: A St Petersburg Story // Translation and Literature, 1998. Vol. 7, No. 1.
7. Shakespeare W. Hamlet. Volume 3 of A New Variorum Edition of Shakespeare Series. Classic Books Company, 2001. – 500 p.
8. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989.
– 492 с.
9. Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994.
– 492 с.
10. Бродский И. Меньше единицы. М.: Независимая Газета, 1999. – 469 с.
11. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского, т. 3. СПб.: КПО
«Пушкинский фонд», 1992. – 1404 с.
12. Мандельштам О. Собрание сочинений в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. – 464 с.
13. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959—1962.
Том 3. Поэмы, Сказки.
14. Шекспир В. Гамлет. Сон в летнюю ночь. // Собрание избранных произведений. Т.1. – СПб.: Terra Fantastica МГП «Корвус», 1992.
– 448 с.

Научно-критическая литература

15. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J.A. Cuddon, 5th ed. Wiley-Blackwell, 2003. – 784 p.
16. Beach C. The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry. Cambridge University Press, New York. 2003. – 234 p.
17. Berlina A. Brodsky translating Brodsky: poetry in self-translation. Bloomsbury Publishing Inc., 2014. – 215 p.
18. Bethea D. M. Joseph Brodsky and the creation of exile. Princeton University Press, 2014.
19. Crystal D. The Stories of English. Overlook Press, 2004. – 584 p.
20. Gibbons R. On rhyme // The American Poetry Review, 2006. Vol. 35, No. 6.
21. Olson J. L. Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky. University of Michigan, 2008. – 234 p.
22. Soviet Literature, Issues 1-6. Foreign Languages Publishing House, 1989.
23. Timofeev V. Vyborg Local Identity: A case Study of Self-Narrative // Signs & Media, 2016. Vol. 12. Spring Issue.
24. Ахапкин Д. Н. В кругу другого языка: об одном эпизоде из переписки Иосифа Бродского и Чеслава Милоша // Пограничье как духовный опыт: Чеслав Милош, Иосиф Бродский, Томас Венцлова. Материалы Международной конференции. Польский институт в Санкт-Петербурге, изд-во Ивана Лимбаха, 2016.
25. Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам 1972-1995. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. – 132 с.
26. Ахапкин Д. Н. Стихотворения in memoriam в художественной системе И. Бродского // Культура: Соблазны понимания: Материалы научно-теоретического семинара (24–27 марта 1999 г.). Ч. 2. 1999.
27. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Directmedia, 2014. – 7602 с.

- 28.Зубова Л. Поэтический язык Иосифа Бродского : Статьи. СПб: «ЛЕМА», 2015. – 196 с.
- 29.Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ардис, 1984. – 277 с.
- 30.Лapidус А. Я. Иосиф Бродский: Указатель литературы на русском языке за 1962 – 1995 гг. 2-е изд. СПб.: Изд-во Российской национальной библиотеки, 1999. – 196 с.
- 31.Нестеров А. В. «Портрет трагедии» как поэтическое Credo. // Поэтика Иосифа Бродского. Сборник научных трудов. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003.
- 32.Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2006. – 94 с.
- 33.Солженицын А. Иосиф Бродский – Избранные стихи //Новый мир, 1999. Т. 12.
- 34.Шкловский В. Воскрешение слова //О теории прозы, 1914.

Приложения

Приложение 1: “Kelomyakki” by J. Brodsky¹⁰⁶

I

Dumped in the dunes snatched by the witless Finns,
 a small veneered burg whose walls let one's sneezing fits
 be echoed at once by a “Bless you” cabled from Sweden, yet
 sporting no axe to split enough wood to heat
 up a dwelling. What's more, certain houses aimed
 to warm winter itself, using their back walls, and
 bred lush flowers at eventide; and you,
 as though plotting a trip to the polar zone,
 were falling asleep with your thick socks on.

II

Flat, lapping swells of the sea starting with “B,” in curves,
 resembling bleak thoughts about oneself, ran course
 onto the empty beach and froze
 into wrinkles there. The twitching gauze
 of the hawthorn twigs at times would compel one's stark-
 naked eye to develop a rippled bark.
 Or else a few gulls would issue from the snowy haze,
 like the curls of the soiled-by-nobody's-fingers page
 of a pallid, quietly rustling day,
 and no lamps would light up till they flew away.

III

In small towns one recognizes folk
 not by face but by their queueing backs that flock
 to the store. And on Saturdays the populace strung out,
 bound

¹⁰⁶ Brodsky J. Kelomyakki. The New Yorker, January, 26, 1987. – 26-27 p.

caravanlike for the sandlike ground
 flour, or string bags of smelts rending one's balance sheets.
 In a little town usually one eats
 the same thing as others. And to distinguish one-
 self from the rest, one could only try doodling on
 a rubble with its sharp-cum-dull hardware,
 or seeing your things scattered everywhere.

IV

But never mind all that, they were sturdy, those
 abandoned matchboxes, stacked in white bundled rows
 with two or three rattling, damp beads inside,
 which, when feeding a sparrow, huddled to watch the sight,
 family-strong, by the window whose trees as well
 strove to merge into some baobab whose spill
 of branches would overtake the sky's pink hem –
 this would happen indeed round 6 P.M.,
 when a book was slammed shut, and where you once sat
 just two lips remained, like that vanished cat.

V

This outermost generosity, this – to denote true worth –
 gift (to exude, while freezing inside, the warmth
 outside) was binding tenants and habitats,
 and winter considered the drying sheets its own linen. That's
 what would stall conversations. A normal laugh
 creaked like snow underfoot, leaving prints above
 where it powdered the edges of sighs or shy
 pronouns with hoarfrost, or turned some "I"
 into a crystal, shot with hard turquoise,
 that would melt like your tear to reduce the choice.

VI

Did it really happen, all that? And if yes, then why
 now disturb peace of these has-beens by
 recalling details, testing shadowy pines by grip
 –aping the afterlife (often accurately) when asleep?
 Only those who believe (in angles, in roots) will rise
 again. And what honestly could Kelomyakki prize
 as such, save its rail and its schedule of tin-plate links,
 whistling from nonexistence, by which these things
 would be gobbled up, five minutes later, along with blurred
 thoughts of love, plus those who have jumped abroad?

VII

Nothing. Winter expanses' slaked lime would duly grab
 from empty suburban platforms its daily grub,
 leaving by conifer awnings, with their white load,
 the present in its black overcoat, whose broad-
 cloth, more sturdy than cheviot and *drap d'or*,
 shielded one much better against the future or
 The past than the station buffet's dim shack.
 There is nothing more permanent than black.
 That's what unleashes letters, or Carmen's breast;
 that's why opponents of change hit their mattresses
 fully dressed.

VIII

Never again in that door to endure that key
 with its curly goatee, or is the switch to be
 shoved up one's heaving shoulder, to blind the stale
 loaf of bread.
 This birdhouse has outlived its bird
 and its cirrus or cumulus flocks. From time's point of view,
 there is no "then", only "there". And "there", through
 empty rooms, memory roams like a thief at dusk,

frisking the wardrobe, rummaging through the desk,
 knocking over a novel by the unknown
 –picking the pocket which is its own.

IX

In midlife's thick forest, in that dark wood,
 man, like a runaway or, better still, a hood,
 tends to glance backward: now twigs are creaking,
 now water's sound.

But the past is neither that panther nor some greyhound
 that leaps onto one's shoulders and, having thrown
 the prey to the ground, strangles it in its brown
 furry embrace, for its sides ain't so sweet, alas;
 and the liquid, this kind of Narcissus-resistant glass
 of the river, gets icy (the fish, having pondered its
 tin-can, flickering silver bits,

X

swims away beforehand). Probably you could state
 that you simply were trying to dodge the great
 metamorphoses, much as those smelts did. That
 every point is indeed B-flat
 and a true express, skipping points A, B, and
 C, slows down as a rule at the farthest end
 of the alphabet, letting the stream out from
 its comma-like nostrils. That water, too, runs home
 from the basin much faster that it pours in
 through a couple of pipes, making the bottom win.

XI

One may nod and admit that the Lobachevsky's sleds'
 lesson was lost on this terrain. Or let's
 say that Finand's asleep, nurturing deep disdains

for ski poles, aluminum-made these days—
 that is, better for hands, as they say, or turns;
 still, they won't teach a youngster how bamboo burns,
 won't evoke palm trees, tsetse flies, foxtrot,
 monologues of a parrot – i.e., the sort
 of parallels where, since the world there ends,
 a naked scientist makes naked friends.

XII

In little towns' basements storing all sorts of scraps,
 like snapshots of strangers or playing cards, no maps
 are ever kept, as though to block the thresh-
 old for fate's attempts upon defenseless flesh.
 The wallpaper suffices; a populates site
 is relieved by its pattern from outer ties
 so completely the smoke would in kind decide
 to coil in the chimney, whitewashing its pale façade,
 so that the blending of two into one would yield
 but a cloudy spot on the laundered field.

XIII

It's irrelevant now to remember your name, or mine.
 For your blouse or my waistband will do just fine
 to confirm in a trifoliate mirror's splits
 that anonymity truly becomes us, fits,
 as, in the end, all that's alive, that dwells
 on the earth, till the aimless salvo of all the cells.
 Things have their limits – that is, their length
 or immobility. And our claim on that piece of land-
 scape extended no farther than, should I say,
 the woodshed's sharp shadow, which, on a sunny day,

XIV

wedged a snowpile. Scanning an alien scene,
let's agree that that wedge can be simply seen
as our common elbow, thrust into the outside;
the elbow that neither of us may bite
or, moreover, kiss. In that sense, I bet,
we really blended – although our standard bed
barely squeaked. For it chose, in its turn, to swell
and become the wide world. In which, on the left
as well,
there is also a door. Which, for all its domestic clout,
may be only good, dear, for getting out.

Приложение 2: “Portrait of Tragedy” by J. Brodsky¹⁰⁷

Let's look at the face of tragedy. Let's see its creases,
 its aquiline profile, its masculine jawbone. Let's hear its rhesus
 contralto with its diabolic rises:
 the aria of effect beats cause's wheezes.
 How are you, tragedy? We haven't seen you lately.
 Hello, the medal's flip side gone lazy.
 Let's examine your aspects, lady.

Let's look into her eyes. Into wide-with-senseless-
 pain hazel pupils aimed like lenses
 at us in the stalls, or touring in someone else's
 predicament, on false pretenses.
 Welcome, tragedy, with gods and heroes,
 with the curtain exposing your feet, dirty with other eras,
 with proper names sunk in the maddening chorus.

Let's put our fingers into her mouth that gnashes
 scurvy-eaten keyboards inflamed with wolfram flashes
 showing her spit-rich palate with blizzards of kinfolk's ashes.
 Let's yank her hem, see if she blushes.
 Well, tragedy, if you want, surprise us.
 Show us a body betrayed on its demise, devices
 for lost innocence, inner crisis.

Ah, but to press ourselves against her cheek, her Gorgon
 coiling hairdo! Against the golden
 icon's coarse wooden backside that hoards the burden
 of proof the better the more her horizons broaden,
 Greetings, tragedy, dressed slightly out of fashion,
 with lengthy sentences making time look ashen.

¹⁰⁷ Brodsky J. Portrait of Tragedy. The New Yorker, February 12, 1996. – 40-41 p.

Though you feel fine alfresco, it's time the morgue you've got a crush on.

Let's tumble into her arms with a lecher's ardor!
 Let's drown in her flabby rubble; yes, let's go under.
 Let's burrow through her and make mattress fodder.
 Who knows, she may carry. A race always needs a founder.
 What's new on the schedule, tragedy, in your cartilage?
 And re stuffing wombs, what takes more courage
 To star in: a scene of carnage or a pile of garbage?

Ah, to inhale her stench of armpits and feces
 mixed with the incense clouding subtracted faces;
 to exclaim hysterically, You save this
 for the sissies! And throw up into her laces.
 Thanks, tragedy, for your attempts to cheer up
 (since there is no abortion without a cherub),
 for jackboots kicking the groin as though it's a stirrup.

Her face is abominable! It's never hidden
 by the domino, makeup, duckweed, by heathen
 ignorance, or by a fishnet mitten
 involved in a stormy ovation, completely smitten.
 Thanks, tragedy, for playing decent.
 For being direct like a bullet, albeit distant.
 For not wasting time, for happening in an instant.

Who are we, after all, neither oils nor statues,
 not to allow the mangling of our lives as much as
 one wishes? Which, too, could be seen as a boon. The catch is,
 a thing must become unpalpable to look matchless.
 Don't spurn that, tragedy, the gene of martyrs!
 How about the loss of all that's sacred to us for starters?
 Small wonder that togas become you as much as tatters.

Let's look at her, she is scowling! She says, "Good evening,
 let me begin. In this business, folks, the beginning
 matters more than the end. Give me a human being,
 and I'll begin with misfortune, so set the wristwatch for grieving."
 Go ahead, tragedy! Among our vowels,
 pick out the "yi", born in the Mongol bowels,
 and turn it, ripping our gushing ovals,

into a noun, a verb, an adjective! "yi," our common gargle!
 "yi," we barf out as our gains and our losses ogle
 us, or as we storm the exit. But there, an ogre,
 you're looming large with your oblong cudgel and bulging goggle!
 Tragedy, hit us like a relative. Makes clowns of us.
 Knead us into a pulp of our bunks and sofas.
 Spit into our souls till you find a surface,

And afterwards also! Make it a swamp, and stir it,
 so that neither the Father and Son nor the Holy Spirit
 will clear it up. Curdle it into the serried
 rubble. Plant there aspens, shoot up acid, and leave needles buried.
 May soul be like nature, tragedy; that won't wear badly.
 Let's graft a seraph to the night-work buggy.
 As a fruit told the botanist, Fine, make me ugly.

Once you were, dear, a beauty, a power, a non-stop torrent.
 You'd come after midnight and flash a warrant.
 You were quoting Racine; obscene you weren't.
 Now you are the perspective stewed in the dead end. A worried
 herd, though, finds its address, and a lamb an oven
 by spotting your footprint that's fresh and cloven.
 Come on! Fly the gates of your pigsty open.

Приложение 3: “To a Friend: In Memoriam” by J. Brodsky¹⁰⁸

It's for you whose name's better be omitted – since for them it's no arduous task
 to produce you from under the slab – from the one more *inconnu*: me, well, partly
 for the same earthly reasons, since they'll scrub you as well off the cask,
 and because I'm up here and, frankly, apart from this patsy
 talk of slabs, am too distant for you to distinguish a voice,
 an Aesopian chant, in that homeland of bottle-struck livers
 where you fingered your course to the pole in the moist universe
 of mean, blabbering squinchers and whispering, innocent beavers;
 by the Holy Ghost or by brick courtyards' soot circling all over,
 an abductor of books, the sharp pen of the most smashing ode
 on the fall of the bard at the feet of the laced Goncharova,
 a word-plier, a liar, a gulper of bright, measly tears,
 an adorer of Ingres, of clangoring streetcars, of asphodels' slumbers,
 a white-fanged little snake in the tarpaulin-boot colonnade of gendarmes in full gear,
 a monogamous heart and a torso of countless bedchambers –
 may you lie, as though wrapped in an Orenburg shawl, in our dry, brownish mud,
 you, a tramper through hell and high water and a meaningless sentence,
 who took life like a bumblebee touching a sun-heated bud
 but instead froze to death in the Third Rome's urine-reeking entrance.
 Maybe Nothing has no better gateway indeed than this smelly shortcut.
 Man of sidewalks, you'd say, “This will do,” adding, “for the duration,”
 as you drifted along the dark river in your ancient gray, drab overcoat,
 whose few buttons were always what kept you from disintegration.
 Gloomy Charon in vain seeks the coin in your tightly shut shell,
 someone's pipe blows in vain its small tune far above heavy, cumulus curtains.
 With a bow, I bid you this anonymous, muted farewell
 from the shores, who knows which? Still, for you now it has no importance.

¹⁰⁸ Brodsky J. To a Friend: In Memoriam. The New Yorker, March 5, 1990. – 44 p.

Приложение 4: «Келломайки» И. Бродского¹⁰⁹

М. Б.

I

Заблудившийся в дюнах, отобранных у чухны,
городок из фанеры, в чьих стенах едва чихни –
телеграмма летит из Швеции: «Будь здоров».

И никаким топором не наколешь дров
отопить помещение. Наоборот, иной
дом согреть порывался своей спиной
самую зиму и разводил цветы
в синих стеклах веранды по вечерам; и ты,
как готовясь к побегу и азимут отыскав,
засыпала там в шерстяных носках.

II

Мелкие, плоские волны моря на букву «б»,
сильно схожие издали с мыслями о себе,
набегали извилинами на пустынный пляж
и смерзались в морщины. Сухой мандраж
голых прутьев боярышника вынуждал порой
сетчатку покрыться рябой корой.

А то возникали чайки из снежной мглы,
как замусоленные ничьей рукой углы
белого, как пустая бумага, дня;
и подолгу никто не зажигал огня.

III

В маленьких городках узнаешь людей
не в лицо, но по спинам длинных очередей;
и население в субботу выстраивалось гуськом,

¹⁰⁹ Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 384-388.

как караван в пустыне, за сах.песком
или сеткой салаки, пробивавшей в бюджете брешь.
В маленьком городе обыкновенно ешь
то же, что остальные. И отличить себя
можно было от них лишь срисовывая с рубля
шпиль кремля, сужавшегося к звезде,
либо – видя вещи твои везде.

IV

Несмотря на все это, были они крепки,
эти брошенные спичечные коробки
с громыхавшими в них посудой двумя-тремя
сырыми головками. И, воробья кормя,
на него там смотрели всею семьей в окно,
где деревья тоже сливались потом в одно
черное дерево, стараясь перерасти
небо – что и случалось часам к шести,
когда книга захлопывалась и когда
от тебя оставались лишь губы, как от того кота.

V

Эта внешняя щедрость, этот, на то пошло,
дар – холодея внутри, источать тепло
вовне – постояльцев сближал с жильем,
и зима простыню на веревке считала своим бельем.
Это сковывало разговоры; смех
громко скрипел, оставляя следы, как снег,
опушавший изморозью, точно хвоею, края
местоимений и превращавший «я»
в кристалл, отливавший твердою бирюзой,
но таявший после твоей слезой.

VI

Было ли вправду все это? и если да, на кой
 будоражить теперь этих бывших вещей покой,
 вспоминая подробности, подгоняя сосну к сосне,
 имитируя – часто удачно – тот свет во сне?
 Воскресают, кто верует: в ангелов, в корни (лес);
 а что Келломяки ведали, кроме рельс
 и расписанья железных вещей, свистя
 возникавших из небытия, пять минут спустя
 и растворявшихся в нем же, жадно глотавшем жуть,
 мысль о любви и успевших сесть?

VII

Ничего. Негашеная известь зимних пространств, свой корм
 подбирая с пустынных пригородных платформ,
 оставляла на них под тяжестью хвойных лап
 настоящее в черном пальто, чей драп,
 более прочный, нежели шевит, —
 предохранял там от будущего и от
 прошлого лучше, чем дымным стеклом – буфет.
 Нет ничего постоянной, чем черный цвет;
 так возникают буквы, либо – мотив «Кармен»,
 так засыпают одетыми противники перемен.

VIII

Больше уже ту дверь не отпирать ключом
 с замысловатой бородкой, и не включить плечом
 электричество в кухне к радости огурца.
 Эта скворешня пережила скворца,
 кучевые и перистые стада.

С точки зрения времени, нет «тогда»:
 есть только «там». И «там», напрягая взор,
 память бродит по комнатам в сумерках, точно вор,
 шаря в шкафах, роняя на пол роман,
 запуская руку к себе в карман.

IX

В середине жизни, в густом лесу,
 человеку свойственно оглядываться – как беглецу
 или преступнику: то хрустнет ветка, то всплеск струи.
 Но прошедшее время вовсе не пума и
 не борзая, чтоб прыгнуть на спину и, свалив
 жертву на землю, вас задушить в своих
 нежных объятьях: ибо – не те бока,
 и Нарциссом брезгающая река
 покрывается льдом (рыба, подумав про
 свое консервное серебро,

X

уплывает заранее). Ты могла бы сказать, скрепя
 сердце, что просто пыталась предохранить себя
 от больших превращений, как та плотва;
 что всякая точка в пространстве есть точка “а”
 и нормальный экспресс, игнорируя “b” и “с”,
 выпускает, затормозив, в конце
 алфавита пар из запятых ноздрей;
 что вода из бассейна вытекает куда быстрее,
 чем вливается в оный через одну
 или несколько труб: подчиняясь дну.

XI

Можно кивнуть и признать, что простой урок
 лобачевских полозьев ландшафту пошел не впрок,
 что Финляндия спит, затаив в груди
 нелюбовь к лыжным палкам – теперь, поди,
 из алюминия: лучше, видать, для рук.
 Но по ним уже не узнать, как горит бамбук,
 не представить пальму, муху це-це, фокстрот,
 монолог попугая – вернее, тот
 вид параллелей, где голым – поскольку край
 света – гулял, как дикарь, Маклай.

ХII

В маленьких городках, хранящих в подвалах скарб,
 как чужих фотографий, не держат карт –
 даже игральных – как бы кладя предел
 покушеньям судьбы на беззащитность тел.
 Существуют обои; и населенный пункт
 освобождаем ими обычно от внешних пут
 столь успешно, что дым норовит назад
 воротиться в трубу, не подводить фасад;
 что оставляют, слившиеся в одно,
 белое после себя пятно.

ХIII

Необязательно помнить, как звали тебя, меня;
 тебе достаточно блузки и мне – ремня,
 чтоб увидеть в трельяже (то есть, подать слепцу),
 что безымянность нам в самый раз, к лицу,
 как в итоге всему живому, с лица земли
 стираемому беззвучным всех клеток «пли».
 У вещей есть пределы. Особенно – их длина,

неспособность сдвинуться с места. И наше право на
«здесь» простиралось не дальше, чем в ясный день
клином падавшая в сугробы тень

XIV

дровяного сарая. Глядя в другой пейзаж,
будем считать, что клин этот острый – наш
общий локоть, выдвинутый вовне,
которого ни тебе, ни мне
не укусить, ни, подавно, поцеловать.
В этом смысле, мы слились, хотя кровать
даже не скрипнула. Ибо она теперь
целый мир, где тоже есть сбоку дверь.
Но и она – точно слышала где-то звон –
годится только, чтоб выйти вон.

Приложение 5: «На смерть друга» И. Бродского¹¹⁰

Имяреку, тебе, – потому что не станет за труд
из-под камня тебя раздобыть, – от меня, анонима,
как по тем же делам: потому что и с камня сотрут,
так и в силу того, что я сверху и, камня помимо,
чересчур далеко, чтоб тебе различать голоса –
на эзоповой фене в отечестве белых головок,
где наощупь и слух наколол ты свои полюса
в мокром космосе злых корольков и визгливых сиповок;
имяреку, тебе, сыну вдовой кондукторши от
то ли Духа Святого, то ль поднятой пыли дворовой,
похитителю книг, сочинителю лучшей из од
на паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой,
слововержцу, лжецу, пожирателю мелкой слезы,
обожателю Энгра, трамвайных звонков, асфodelей,
белозубой змее в колоннаде жандармской кирзы,
одинокому сердцу и телу бесчисленных постелей –
да лежится тебе, как в большом оренбургском платке,
в нашей бурой земле, местных труб проходимцу и дыма,
понимавшему жизнь, как пчела на горячем цветке,
и замерзшему насмерть в параднике Третьего Рима.
Может, лучшей и нету на свете калитки в Ничто.
Человек мостовой, ты сказал бы, что лучшей не надо,
вниз по темной реке уплывая в бесцветном пальто,
чьи застёжки одни и спасали тебя от распада.
Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый Харон,
тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.
Посылаю тебе безымянный прощальный поклон
с берегов неизвестно каких. Да тебе и неважно.

¹¹⁰ Бродский И. Избранные стихотворения, 1957-1992. М.: Панорама, 1994. – С. 248.

Приложение 6: «Потрет трагедии» И. Бродского¹¹¹

Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,
ее горбоносый профиль, подбородок мужчины.
Услышим ее контральто с нотками чертовщины:
хриплая ария следствия громче, чем писк причины.
Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали.
Привет, обратная сторона медали.
Рассмотрим подробно твои детали.

Заглянем в ее глаза! В расширенные от боли
зрачки, наведенные карим усиьем воли
как объектив на нас – то ли в партере, то ли
дающих, наоборот, в чьей-то судьбе гастроли.
Добрый вечер, трагедия с героями и богами,
с плохо прикрытыми занавесом ногами,
с собственным именем, тонущим в общем гаме.

Вложим ей пальцы в рот с расшатанными цингою
клавишами, с воспаленным вольтовой дугою
небом, заплеванным пеплом родственников и пургою.
Задерем ей подол, увидим ее нагою.
Ну, если хочешь, трагедия, – удиви нас!
Изобрази предательство тела, вынос
тела, евонный минус, оскорбленную невинность.

Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны,
к грубой доске с той стороны иконы,
с катящейся по скуле, как на Восток вагоны,
звездой, облюбовавшей околыши и погоны.
Здравствуй, трагедия, одетая не по моде,
с временем, получающим от судьбы по морде.

¹¹¹ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского, т. 3. СПб.: КПО «Пушкинский фонд», 1992. – С.206-208.

Тебе хорошо на природе, но лучше в морге.

Рухнем в объятья трагедии с готовностью ловеласа!

Погрузимся в ее немолодое мясо.

Прободаем ее насквозь, до пружин матраса.

Авось она вынесет. Так выживает раса.

Что нового в репертуаре, трагедия, в гардеробе?

И – говоря о товаре в твоей утробе –

чем лучше роль крупной твари роли невзрачной дробы?

Вдохнуть ее смрадный запах! Подмышку и нечистоты

помножить на сумму пятых углов и на их кивоты.

Взвизгнуть в истерике: «За кого ты

меня принимаешь!» Почувствовать приступ рвоты.

Спасибо, трагедия, за то, что непоправима,

что нет аборта без херувима,

что не проходишь мимо, пробуешь пыром вымя.

Лицо ее безобразно! Оно не прикрыто маской,

ряской, замазкой, стыдливой краской,

руками, занятыми развязкой,

бурной овацией, нервной встряской.

Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна,

как колуном по темени, как вскрытая бритвой вена,

за то, что не требуешь времени, что – мгновенна.

Кто мы такие, не-статуи, не-полотна,

чтоб не дать свою жизнь изуродовать бесповоротно?

Что тоже можно рассматривать как приплод; но

что еще интереснее, ежели вещь бесплотна.

Не брезгуй ею, трагедия, жанр итога.

Как тебе, например, гибель всего святого?

Недаром тебе к лицу и пиджак, и тога.

Смотрите: она улыбается! Она говорит: «Сейчас я
 начнусь. В этом деле важней начаться,
 чем кончиться. Снимайте часы с запястья.
 Дайте мне человека, и я начну с несчастья».
 Давай, трагедия, действуй. Из гласных, идущих горлом,
 выбери «ы», придуманное монголом.
 Сделай его существительным, сделай его глаголом,

наречьем и междометием. «Ы» – общий вдох и выдох!
 «Ы» мы хрипим, блюя от потерь и выгод
 либо – кидаясь к двери с табличкой «выход».
 Но там стоишь ты, с дрыном, глаза навывкат.
 Врежь по-свойски, трагедия. Дави нас, меси как тесто.
 Мы с тобою повязаны, даром что не невеста.
 Плюй нам в душу, пока есть место

и когда его нет! Преврати эту вещь в трясину,
 которой Святому Духу, Отцу и Сыну
 не разгрести. Загустит в резину,
 вкати ей кубик аминазину, воткни там и сям осину:
 даешь, трагедия, сходство души с природой!
 Гибрид архангелов с золотой ротой!
 Давай, как сказал Мичурину фрукт, уродуй.

Раньше, подруга, ты обладала силой.
 Ты приходила в полночь, махала ксивой,
 цитировала Расина, была красивой.
 Теперь лицо твое – помесь тупика с перспективой.
 Так обретает адрес стадо и почву – древо.
 Всюду маячит твой абрис – направо или налево.
 Валяй, отворяй ворота хлева.